Neue Zeitschrift für Musik

Begründet 1834 von Robert Schumann

(Seit 1. Oktober 1906 vereinigt mit
dem „Musikalischen Wochenblatt")

Unabhängiges Organ für Musiker und Musikfreunde

Schriftleitung:

Prof. Friedrich Brandes

Universitätsmusikdirektor

---

85. Jahrgang 1918



LEIPZIG

Verlag von Gebrüder Reinecke

Inhalt

I. Leitartikel, Biographisches, Feuilletons

II. Musikfeste

III. Aus dem Leipziger Musikleben

IV. Musikbriefe

V. Ur- und Erstaufführungen

X. Bilder im Text

Buchdruckerei von Robert Noske, Borna-Leipzig

No. 1/2 JAHRG. 85. 1918

NEUE ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

GEGRÜNDET 1834 VON ROBERT SCHUMANN
VEREINIGT SEIT 1. OKTOBER 1906 MIT DEM
·MUSIKALISCHEN WOCHENBLATT·

·INHALT·

SCHRIFTLEITUNG:
UNIVERSITÄTSMUSIKDIREKTOR PROF. FRIEDRICH BRANDES
HAUPTGESCHÄFTSSTELLE UND VERLAG:
GEBRÜDER REINECKE, LEIPZIG, KÖNIGSTRASSE 2



ERICH GRUNER FEC. LEIPZIG 1910

VERLAG VON GEBRÜDER REINECKE
·LEIPZIG·
Geschäftsstelle für Berlin und Umgegend: Raabe & Plothow, Musikalienhdlg. (Breitkopf & Härtel) Berlin W. 9, Potsdamerstr. 21

Sopran

OTTILIE ECCARIUS
Konzert- u. Oratorien-Sopran
Berlin-Schöneberg, Apostel-Paulus-Str. 16

Anna Führer
Sopran, Konzert, Oratorien, Gesangsunterricht
Leipzig, Südstraße 59 II.

Rose Gaertner Sopran
Konzert und Oratorien — Gesangsunterricht
Leipzig, Elsterstraße 9 III.
Tel. 1645

Agnes Oehler
Lieder- und Oratoriensängerin,
Bonn a. Rh., Königstraße 70.
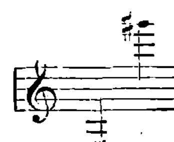


Erna Pilz
Lieder- u. Oratorien-Sängerin
Sopran
Eisenach, Richardstraße 6
Fernruf 719

Nina Sandten (Sopran)
Konzert- und Oratoriensängerin,
Gesangunterricht
Leipzig, Lessingstr. 20 III, Fernruf 9914.

Wilma Tamme
Konzert- und Oratoriensängerin (Sopran)
Leipzig, Leutzscher Straße 16 II.

Johanna Voeckler (Sopran)
Konzert- und Oratoriensängerin,
Gesangsunterricht
Leipzig, Kronprinzstr. 83 III Fernruf 31 608



Frau Olga Somi
Konzertsängerin
Budapest I,
Krisztinakörút 89 II/2.

Friedl Hollstein, Altistin Lieder — Oratorien
BERLIN W. 30, Neue Winterfeldt-Str. 36
Fernspr. Amt Nollendorf 8142

Theo Reimer Impresario der Künstlergruppe. Centrale: BERLIN W. Prinzregentenstr. 93/94. Telephon Amt Uhland 4204.
Filiale (wie bisher): Essen-Ruhr, Irmgardstr. 11. Tel. 5592.

Hilda Saldern Lieder- und Oratoriensängerin
Hoher Sopran
Stuttgart, Wagenburgstr. 16. Telephon 6694.

Else Müller-Hasselbach. Mezzo u. Alt.
Schülerin von Mme. Charles Cahier, München.
HORNBERG (Bad. Schwarzwaldbahn).
Telegramm-Adresse: Müllerhasselbach, Hornbergschwarzwaldbahn. Telephon: Amt Hornberg 4.

Leipziger Madrigalvereinigung
Leitung: Dr. Max Unger
Leipzig, Petersteinweg 10.
Anna Führer, Vera Schmidt, Marta Koch, Clara Mendt, Helene Milzer, Maria Schultz-Birch, Curt Schirmer, Dr. G. Voigt, Jacques Buff, Hans Greinwald

Gesangschule
Hildegard Börner
Konzertsängerin und Gesangspädagogin
Charlottenburg, Hardenbergstraße 2 am Knie,
Tel. Steinpl. 7866.
Schule: Marchesi, Lamperti, Hey.

Alt

Clara Funke
Lieder- und Oratoriensängerin
(Alt-Mezzosopran)
Frankfurt a. M., Trutz 1.

Anna Graeve
Konzert und Oratorien (Alt).
Berlin-Friedenau, Frege-Str. 40.

Elisabeth Hetzer
Lieder- u. Oratoriensängerin
(Alt-Mezzosopran)
Leipzig, König Johann-Str. 6 II.

Tenor

David Eichhöfer
Opern- und Konzert-Tenor
DETMOLD.

Reinhold Koenenkamp
Tenor: Oratorien und Lieder.
Berlin W. 30, Neue Winterfeldstr. 18.

Valentin Ludwig
Königl. Hofsänger
BERLIN W 57.
Steinmetzstr. 40 II.

Kammersänger
Emil Pinks
Lieder- und Oratoriensänger
LEIPZIG • Schletter-Str. 4 I.

Albert Wittum
Heldentenor (Oper, Oratorium, Konzert)
Pforzheim

rückgeführt; auch Olympos und Alkman nennt als Erfinder die Überlieferung. Dieses erste und älteste Tonsystem der Griechen, zunächst für bestimmte Instrumente, wurde jedoch später durch andere Systeme verbessert und vervielfältigt. Ungefähr in der zweiten Hälfte des sechsten Jahrhunderts beginnt die klassische Periode der griechischen Musik. Hier erreicht sie relativ dieselbe Höhe, wie sie heute die Musik der gesamten Kulturmenschheit, oder sagen wir die europäische Musik erreicht hat. Gepaart mit dem Rhythmus einer edlen, formvollendeten, blütenreichen Poesie, hat sie einen nicht geringen Anteil an der Wirkung der großen Tragödien des Äschylos, Sophokles und Euripides. „Das Höchste und Heiligste, was dem griechischen Bewußtsein sich aufdrängen konnte, bildet den Gegenstand der Tragödie: das große Welt- und Schicksalsrätsel, welches die griechische Religion ungelöst ließ, vor dem die griechische Philosophie zuletzt haltmachen mußte, und über welches auch die Mysterien den ersehnten Aufschluß nicht geben konnten" — mit diesen Worten bezeichnet H. A. Köstlin treffend den Inbegriff der griechischen Tragödie. Ihren musikalischen Vorgang bildeten: Rezitative, Monodien (Arien), Ensembleduette, Chöre und Tänze.

Hören wir Pindars Ode, die Hymne auf die goldene Leier Apollons:

Solo:

Goldne Leier, du Apollons Zier und der Musen Geleit,
sie die veilchenlockige Schar lauscht
auf deinen Ton zu beginnen den Festgesang.

Chor:

Deinem Wink gehorcht der Sänger Schar,
die du nur zum Reigen beschwingst,
wenn du erhebst hell des Vorspiels Klang
zu dem festlichen Chor.
Dein Getön es dämpfet
selbst des Blitzes Strahl.

Mit welcher Meisterschaft sind die Worte gewählt, wie rein, wie klangreich jeder Vers! Diese aristokratische Sprache scheint ganz von einer hohen festlichen Musik inspiriert — wenn der Dichter nicht s e l b s t diese Musik empfunden hätte, viel tiefer und reiner gewiß, als ihn je Gesang und Kithara zu begeistern vermochten.

In wie hoher Blüte aber auch Dichtkunst und Philosophie (als künstlerisch-wissenschaftlicher Abglanz des hellenischen Geistes) und Dichtkunst standen — die Musik blieb infolge ihrer beschränkten technischen Mittel stets nur eine bescheidene Helferin der Schwesterkunst. Zwar setzten sich auch später die Vertreter der r o m a n t i s c h e n P e r i o d e das Ziel, die Musik von der Poesie u n a b h ä n g i g, zur freien Herrscherin zu machen, jedoch vermochten sie nicht, dieses Ziel im Sinne des heutigen Musikdramas zu erreichen. Äschylos war Dichterkomponist, ebenfalls Euripides (und zwar unter Beihilfe zweier musikkundiger Freunde); außerdem ließ er zum ersten Male Chöre als aktiv teilnehmende Personen im Drama auftreten. Den „Dichterkomponisten" war, aus oben angeführtem Grunde, leider nicht die Möglichkeit gegeben, ihre Kenntnis in der Komposition irgendwie nennenswert zu erweitern. Kithara, Lyra und Aulos blieben die wichtigsten Instrumente, und diese waren unvollkommen.

Wie stets, wenn ein Volk die höchste Stufe der Kultur erreicht hat, schon Keime des Niedergangs in ihm ruhen, so begann auch bei den Griechen im Verlaufe der romantischen Periode der Verfall der Kunst. In jenem ungefähr fünfzig Jahre vor der Schlacht bei Chäronea (338), in der Griechenlands Schicksal entschieden ward, liegenden Zeitraum unterdrückte ein üppiges Virtuosentum alle edleren und heroischeren Regungen der griechischen Seele, eine Kunst, die sich auf allen Märkten feilbot, weichlich, profan und nichtssagend, gemischt mit der Laszivität asiatischer Weisen, ward zum Götzen des Tages erhoben.

Es gehört nicht hierher und ist auch an sich keine erhebende Arbeit, den moralischen Niedergang eines großen Volkes zu schildern. Nur kurz wollte ich die Kurve andeuten, die von der klassischen Periode der griechischen Kunst abwärts steigt und sich allgemach in der römischen Kultur verliert.

II.

Philosophie ist Weisheitsliebe. Cicero definiert sie also: Omnium rerum optimarum cognitio atque in iis exercitatio philisophia nominata est. „Die Kenntnis der besten Dinge und Übung in ihnen heißt Philosophie." Wundts Definition ist entsprechend präziser. Philosophie ist nach ihm „die allgemeine Wissenschaft, die durch die Einzelwissenschaften vermittelten allgemeinen Erkenntnisse zu einem widerspruchslosen System zu vereinigen hat". Die Definition der Alten gestattet aber, wie wir sehen, eine f r e i e r e Betätigung der Philosophie. So gehört zu den „besten Dingen" auch die Musik, zwar keine Wissenschaft in strengerem Sinne, in so schönerem aber eine Kunst, vielleicht die göttlichste, die wir besitzen. Der Zweck dieses Aufsatzes ist also der, einen innigeren Zusammenhang zwischen Philosophie und Musik herzustellen, als es bisher geschah, und im Geiste der Philosophie der Musik zu huldigen.

Sehen wir eine Tragödie auf der Bühne sich abspielen, eine T r a g ö d i e v o n h ö c h s t e r V o l l e n d u n g wie etwa Goethes T a s s o; oder blicken wir auf ein Meisterwerk Leonardo da Vincis oder Delacroix: Im ersten Falle wird das, was ich den t r a g i s c h e n S i n n nennen möchte, das M i t e m p f i n d e n d e s H e r z e n s geweckt, während die Lehre vom Schönen, die Ä s t h e t i k der Seele, ein neues Zeugnis ihres ethischen Wertes gibt. Die Wirkung einer vollendeten tragischen Dichtung auf den tragisch e m p f ä n g l i c h e n Menschen ist aber von solcher Gewalt, daß er während der Entwicklung, dem Höhepunkt und Ausgang der Tragödie sein eigenes Ich unwillkürlich aufgibt, er selbst zum tragischen, nur nicht handelnden Helden wird. Im zweiten Falle wird der Schönheitssinn des äußeren und inneren Auges geweckt. Auch hier ist das Was und Wie des Sehens individuell. Die Phantasien, die Träume der großen Meister, auf ihren Bildern verewigt, müssen, gleich der Dichtung, n o c h e i n m a l erlebt werden, wenn der Schauende ihre stumme Sprache verstehen will. Der Fall ist möglich, daß Dichter und Musiker, in die Betrachtung eines Meisterwerkes versunken, ungleich m e h r an Reiz und Schönheit in ihm entdecken, v i s i o n ä r e r schauen, als je es sein Schöpfer vermochte. Empfindungen und Wirkungen (durch die Kunst) sind also keinem Gesetz unterworfen.

Gänzlich verschieden und psychologisch bedeutsamer ist die Wirkung der Musik. Ich setze, wenn ich von ihrer Wirkung spreche, eine höhere Individualität voraus, auf die sie sich mit aller ihr eigentümlichen Macht erstreckt, da sie in jeder Beziehung vorbildlicher ist, erzieherischer wirkt als der Durchschnittsmensch.

Die dramatische Musik, an sich betrachtet, gehört zur vornehmsten und edelsten Art der Musik überhaupt. Was die griechischen Tragiker nur mit der höchsten Steigerung der Sprache erreichen konnten, erreicht die Musik der Gegenwart, die Oper, infolge der ihr innewohnenden geheimnisvollen Macht weit glücklicher. Sittlich erzogen im Geiste des Evangeliums, im göttlichen Sehnen noch ungestillt, noch suchend, tastend, irrend, haben wir doch vor den Griechen diesen ungeheuren Fortschritt voraus: daß wir der Gottheit näher sind, das wahre Wesen der Religion, aller biblischen Mystik entkleidet, uns immer freier zum Bewußtsein wird! Religion ist gleichbedeutend mit der inneren Vollendung des Menschen. Die Begriffe von Gut und Böse, Sittlich und Unsittlich erfahren zwar keine Umwertung, wohl aber eine Verfeinerung, eine höhere Vergeistigung zur Stärkung des Gewissens. Die Vorbedingungen zu einer sittlich reineren Kunst sind also erfüllt, und es folgt daraus, daß auch das Wesen der dramatischen Musik an sich religiöser Natur ist.

Das Drama, als Dichtung wie als Musik, zeigt uns den Menschen als Opfer seiner Leidenschaften, des Willens zum Bösen. Wir, die es im Geiste Erlebenden, werden unwillkürlich zu Richtern über Gut und Böse, und die sittliche Forderung wird an uns gestellt, dem Willen zum Guten zu folgen, der die Qualen des Daseins lindert und der Weg zum Nirwana ist. Ein solches Drama, mit der Sprache des Dichters aufgebaut und verklärt mit dem Zauber der Musik, tragisch im Wesen, erlösend und selbst in der Schmerzen Nacht nicht ohne einen Augenblick auf Hoffnung und Sonne — wen ergriffe es nicht im tiefsten Innern? und wem würde nicht offenbar, daß die Musik durch ihren göttlichen Mund von Dingen zu uns redet, die außerhalb unserer herkömmlichen Begriffe liegen?

Ist sie göttlichen oder menschlichen, himmlischen oder irdischen Ursprungs? Erklingt sie auch auf anderen Sphären, ist sie dort von gleicher Schönheit und Erhabenheit, oder sind es auf dieser Erde allein die Menschen, die sie erdachten und deren Seele sie lieben lernte? Ich hatte, ehe ich in das Mysterium der Musik tiefer eingedrungen war, mir fast täglich diese Frage gestellt, ohne jedoch zu einer befriedigenden Antwort zu gelangen. Weder Platons Philosophie, noch das Studium der griechischen Musik, noch die mystische Literatur des Mittelalters gaben mir den ersehnten Aufschluß. Auch nicht die musik-ästhetischen Werke der Gegenwart, ausgenommen die Ästhetik Busonis, den divinatorische Gabe befähigte, den wahren Weg zur Sonnenhöhe der Musik zu weisen. Im großen und ganzen aber leiteten mich eigene Empfindungen und Gefühle, und ich überlasse es dem Leser, sie mit mir zu teilen oder anderen Glaubens zu sein.

Im Anfang war Chaos. Aber es litt den Ewigen nicht, seines Geistes Werk — die Notwendigkeit — in diesem Zustand länger verharren zu lassen, denn wie Gott selber Harmonie ist, so wandelt er auch alles im unermeßlichen Raume zur reinen Harmonie. Das Chaos entwirrte, die Elemente sonderten sich, und zu wunderbarem Einklang erwuchs die Erde. Und der Mensch, die Krone der Schöpfung, erstand, unwissend noch, doch in allem harmonisch, weil Gott ihm die Seele — einen Funken der Weltseele — gegeben. Nicht der Bibel-Gott: der Gott der Notwendigkeit, des Ewigen und Unbegreiflichen!

So ist das Grundprinzip alles Seienden und Werdenden die Harmonie! Schon die Pythagoreer erkannten dies. Sie leisteten aus der Musik die Harmonie des Weltgebäudes ab. Unleugbar waltet ein höheres Gesetz, das jene Welten, die als zahllose Sterne den nächtlichen Himmel bevölkern, in einer uns unbegreiflichen Ordnung zusammenhält: es ist die Harmonie der Sphären, deren Ursprung uns ebenso unergründlich ist wie die Erschaffung der Erde. Nur empfinden können wir, fühlen, ahnen! Es wird eine Musik sein, die in vollkommener Reinheit den Dom des Ewigen durchdringt. Harmonien, wie nie unser Ohr sie vernahm, Klänge, denen die Engel des Paradieses lauschen. Ergriffen von unnennbaren Gefühlen, entflieht auf Augenblicke die Seele der irdischen Hülle und schwebt im Unendlichen. Nur ein Genius, von göttlichem Lichte erleuchtet, vermag uns zu künden, was unserem Wissen entrückt! Und nur die Musik, die Gottes Sprache ist, vermag auch uns zu erleuchten, unseres Daseins Rätsel zu lösen, wenn wir zu wissen begehren!

Vor allen Meistern hat Beethoven, fast unbewußt, die Musik der Seele und die Seele der Musik zu ergründen versucht. Die Tragik seiner Kunst wurzelt im Zwiespalt zwischen Gott und Mensch: Ihm blieb, als Gottes Ebenbild, ein göttliches Sehnen in seiner Brust, zu Licht und Läuterung strebt seine Seele empor, aber der Leib und des Leibes Versuchung hemmen den hohen Flug, fesseln ihn mit grausamer Unerbittlichkeit an die Erde. Die neunte Sinfonie (in D moll) vergeistigt dieses menschlich-göttliches Sehnen und Kämpfen. Im Allegro (ma non troppo, ma un poco maestoso) der Einleitung ein Motiv der Öde und Verlassenheit, der Ruhe vor dem Sturme und den Stürmen des Herzens. Nun trotzende Gewalt, stolze Herausforderung, bis der Wille wie Glas zerbricht, das stolze Haupt zur Erde sich neigt und Klagen die Lüfte durchzittern. Aber nicht lange, und die Kraft entringt sich der Not. Frohbewegt, mit einem Gefühl des Glücks, schreitet fürder der Held. Doch welchem Sterblichen wäre vergönnt, reinstes Glück zu genießen, wenn den Pokal der Freude noch Wermuttropfen würzen? Töricht, doch menschlich zu glauben, in dionysischem Überschwang (molto vivace, fortissimo) seiner Leiden Erlösung zu finden! Ein jähes Erwachen wird folgen, nur tiefer, unrettbar sinkst du zurück in deiner Schmerzen Nacht. Und wenn du am Grabe deiner Liebe verzweifelt niedersinkst: es gibt dennoch Erlösung, gibt ein Nirwana! Wunder wirkt die Musik! Nur empor das Herz zum Vater! Abschied nehmen von der Vergangenheit und allem, was schwer war! Ein letzter Blick, ein letztes Gedenken, und auf sanft bewegten Wellen leise gleitend, beginnt im Adagio molto e cantabile ein neues Leben für den Vielgeprüften. Die letzten Wolken entfliehen am Firmament — siegend bricht nun die Sonne durch, und im Allegro assai ertönt die Hymne der Freude an die Menschheit:

Freude schöner Götterfunken,
Tochter aus Elysium,
wir betreten feuertrunken,
Himmlische, dein Heiligtum.
Deine Zauber binden wieder,
was die Mode streng geteilt,
alle Menschen werden Brüder,
wo dein sanfter Flügel weilt.

Worte, auch noch so weise ersonnen, sind wirkungslos, wenn diese heroische Musik die Seele in ihren Zauber bannt. Und können wir Beethovens Musik nur als Vor-

stufe zu einer weit vollkommneren, erhabeneren Musik betrachten — wer wird beschreiben können, was sie in denen weckt, die nach uns kommen?

Macht und Wirkung der Musik auf die Seele des (musikalisch empfänglichen) Philosophen zu beschreiben, erfordert den Umfang eines größeren Werkes. Ein Hinweis möge vorläufig genügen.

Der Philosoph ist bestrebt, aus der durch die Erfahrung gewonnenen Erkenntnis die logischen Schlüsse zu ziehen und gleichzeitig im Gebiete des noch Unerforschten vorzudringen, bis zu den Grenzen der Erkenntnis und darüber hinaus. Er ist, wie ein König über ein Volk, so ein König im Reiche des Geistes, ja in Wissen, Spekulation und Logik der Lenker beider Reiche. Und wie sich alles in ihm vereinigt: die universale Kenntnis der Wissenschaften, die Fähigkeit, ihren spekulativen Wert für die Philosophie zu ermessen, die Kenntnis der Künste, Moral und Ethik: so ist, psychologisch, die Folge davon ein wissenderer, göttlicherer, für alle Eindrücke empfänglicherer Geist als der seiner „Untertanen". Wo nun, bei einem solchen Freunde der Weisheit, jeder Nerv sozusagen auf Musik eingestellt ist, und nur eine Weise zu erklingen braucht, die dem Zustand seiner Seele annähernd entspricht — da versetzt ihn die Musik in einen Rausch von seltener und köstlichster Art. Der Künstler in ihm schafft Werke von erhabener Schönheit, der Gelehrte steht vor glücklich gelösten Problemen, und seine Skepsis wandelt sich in Bejahung. Es müßte vorzugsweise eine Musik sein, die uns die Freuden alcyonischer Tage, den lichteren Himmel des Südens, das Meer, heitere Tempel und Rosengärten schenkt, etwa wie die Ouvertüre zu „Meeresstille und glückliche Fahrt" oder den „Hebriden". Eine Musik, die, auch für feinere Gewissen doch moralisch genug, mit ihrem Temperament, ihrer Liebenswürdigkeit auch die letzten „Bedenken" des nornisch-grüblerischen Geistes hinwegscheucht, ihm Schwingen verleiht und ihn das Glück des Südens lehrt, wie ich es beispielsweise in der Carmenstudie angedeutet habe. Oder bei einem zum Pessimismus neigenden Philosophen, eine Musik im Geiste Dostojewskis, eine Klage aus den Tiefen des Lebens, düster, problematisch und von slawischer Schwermut. So spräche Verwandtes zu Verwandten, ein Band umschlänge harmonisch gleiche Seelen.

Der Pantheismus blieb unvollkommen, weil man ihn als ausgebildete Lehre betrachtete, ehe als seine letzte Konsequenz die harmonische Gottheit, als ihr höchster Ausdruck die Musik gefeiert wurde!

Ein kurzer Ausblick zum Schluß.

Wir unterscheiden zwischen positiver (wissenschaftlicher) Philosophie und Philosophie der Affekte. Jene kann infolge ihres streng wissenschaftlichen Charakters schlechterdings nicht mit dem oben bezeichneten Thema in Verbindung gebracht werden. Ihr Gebiet ist die Musikwissenschaft. Es bleibt also die Philosophie der Affekte, deren Wert für die Fortentwicklung der Menschheit nicht minder groß, ja vielleicht größer ist, da bedeutende Werke, gleich welchen Inhalts, stets nur im gehobenen Gefühl, im Affekt geschaffen werden, der Affekt also die Vorbedingung dazu ist. Beide Philosophien sind voneinander abhängig, und so ist ein Thema wie Philosophie und Musik von gleichem wissenschaftlichen Wert — ganz zu schweigen vom künstlerischen — wie etwa ein Aufsatz über reine Musikwissenschaft. Es galt diese darzulegen.

Dieser Aufsatz möge als Glied aus einer Reihe von Aufsätzen mit gleichem Thema betrachtet werden, zumal es unmöglich ist, letzteres auf wenig Seiten erschöpfend zu behandeln. Unaufhörlich tauchen bei der Niederschrift neue Fragen und Probleme auf, die alle der Lösung harren, und man begnügt sich einstweilen, eins von ihnen gelöst zu haben. Wie der Spruch sagt: Per aspera ad astra.



Erinnerungen an K. M. v. Weber

Von **Paul Dietzsch**

Wie? Schreibt ein Verstorbener über einen Verstorbenen? Denn wer Weber noch persönlich gekannt hätte, der müßte ja alt sein — —

Der Leser will in der Geschwindigkeit nachrechnen. Unnötige Mühe! Ich kenne Weber nicht anders als du, lieber Leser, ihn kennst und unsere ganze liebe Mitwelt ihn kennt. Mir aber ist er besonders wert, weil mit ihm so recht eigentlich die Musik in mein Leben getreten ist. Er war der erste Tondichter, für den mein Herz in seiner ganzen Ausdehnung erglühte. Was könnte in unserer Erinnerung höher und heiliger strahlen als eine erste Liebe?

Diese erste Liebe begann zwar, wie das manchmal vorkommt, mit ihrem Gegenteil. Mein Klavierlehrer, ein besserer Mensch als Musiker, ließ mich Weber gleich nach Mozart studieren. Unvernünftig genug: denn Weber stellt an Akkord- und Oktaventechnik Anforderungen, darauf uns Mozart in keiner Weise vorbereitet. Und man ließ mich nicht etwa mit den leichteren Variationen, sondern gleich mit der Aufforderung zum Tanz beginnen. So kam es, daß eine Abneigung gegen diesen Meister in mir Platz griff, die dadurch nicht kleiner wurde, daß meine zwölfjährigen Hände seine weitgriffigen Akkorde unmöglich meistern konnten. Glücklicherweise wurde damals das Weber-Studium aus irgendeinem Grunde abgebrochen und erst nach einem halben Jahre wieder aufgenommen. Inzwischen waren meine technischen Kräfte erstarkt, und draußen war es Frühling, und ich war dreizehnjährig geworden.

Gibt es eine bessere Zeit für eine erste Liebe, als wenn Natur und Leben gerade in die Frühlingsphase treten? Und gibt es einen besseren Gegenstand für eine erste Liebe als diesen Weber? — Wie Schiller ist er ein Sänger der Jugend, eines Lebensalters, wo unser Empfinden nicht sowohl groß und tief als innig und warm ist. Wie Schiller ist er vom Geiste eines tatenfrohen Optimismus durchdrungen; der freudige Schwung seiner Gedanken muß ein Alter begeistern, das noch keine Vergangenheit, nur Zukunft kennt. Ich kann mir keinen Komponisten denken, der uns Körners Freiheitslieder so jugendlich unwiderstehlich hätte singen können. Schubert ist fraglos ein größerer Liedersänger als Weber; aber wenn man seine Vertonung des Schwertliedes mit der Weberschen vergleicht, so wird man schnell genug erkennen, wer hier der Berufenere war. Auch Mendelssohn hätte vermutlich das Ganze zu sehr in weiches Gefühl eingehüllt. Schumann hätte sich in eine romantische Schwärmerei über die Poesie des vaterländischen Heldentodes ergossen. Andern Komponisten hätte wieder die populäre Kraft gefehlt. Beethoven, der hinreißenden Ausdruck für kühnes Heldentum besaß, hätte vielleicht die düstere Glut einer Todes-
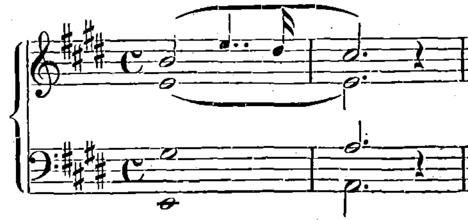
begeisterung darüber ausgegossen, für die ein jugendliches Gemüt noch nicht der beste Zunder ist.

Haben wir nicht einmal mit jauchzenden Augen und flammender Stimme Schillers Dramen gelesen? Haben wir nicht mit ähnlichen Gefühlen Webers Ouvertüren gehört? Die Kunst, zu spannen und zu begeistern, verstand eben niemand besser als dieser Dichter und dieser Tondichter, und auch dies macht sie einem Alter wert, das für die träumerisch in sich selbst ruhende Lyrik eines Goethe und für die weltvergessene Mystik eines Beethoven noch nicht geboren ist. Weber konnte seine beispiellose Popularität nur erlangen in einem Volke, dessen Charakter ein jugendlich zukunftsstolzer, positiv erdfester, rotbackig starkbeiniger: was hätte ein greisenhaft hinwelkendes oder kontemplativ hinträumendes Volk wie das chinesische oder indische mit ihm anfangen sollen? Seine Popularität und seine weithinstrahlenden Erfolge sind ein weiteres Moment, das ihm die Herzen der Jugend entgegenschlagen läßt. Dann der Adel seiner Geburt, seine vielseitige Bildung und gesellschaftliche Gewandtheit: Dinge, die auf das jugendliche Alter immer starken Eindruck machten. Zumal auf mich, der nie einen Künstler lieben konnte, dessen Persönlichkeit ihm nicht sympathisch war. Und welche Poesie strahlt von seinem frühen Tode auf sein Leben zurück! In jener Lebensmorgenfrühe erschien mir ein früher Tod als unerläßlicher Bestandteil eines wahrhaften Künstlererdenwallens.

Auffallend war mir immer, im Gegensatz zur herrschenden Anschauung, die große Ähnlichkeit zwischen W e b e r und S c h u m a n n. Alle Hauptingredienzien des Weberschen Naturells finden wir auch bei dem jüngeren Meister: Schwärmerei und Ritterlichkeit, sonnige Lieblichkeit und nächtiges Grauen; nur erscheint der leichte, offene Weltton des einen bei dem andern in einsames Monologisieren vertrübt. Wenn man sich auch gewöhnt hat, in Schumann d e n Romantiker zu sehen, so darf man doch nicht vergessen, daß Weber in einzelnen Momenten schon an die volle Höhe dieses musikromantischen Montblanc heranreicht: ich erinnere nur an das Adagio der Oberonouvertüre, das in 16 Takten alle Märchenwunder von Tausendundeine Nacht ausstrahlt.

Meine Liebe zu einem großen Meister war immer nur so, wie er selbst war. So habe ich ihn auf alle Weise, in jeder Form geliebt: tief, treu, schlicht; heiß, wild, überschwänglich; mit Scheu und Scham und Schauern; mit Mut und Glut und Wut. Meine Liebe zu Weber war luftig und leicht wie Elfenreigen, wallend und bunt wie Zigeunersinn, voll Ritterglanz und Minnezauber, voll Wald- und Gespensterschauer, voll keuscher Morgenahnung und Zaubernachtrausch, sonnenvergoldet und mondversilbert.

In dem Maße, wie meine Hände sich in seine Technik hineinfanden, fand meine Seele den Weg zu der seinen. Aber nicht durch die Klaviermusik! Eines Tages fiel mir der Klavierauszug des Freischütz in die Hände. Und von allen bunten Tongestalten, die da auf mich eindrangen, fixierte sich damals in meinem Gemüt nur die Klarinettenphrase, die Agathes große Szene einleitet. Wie eine idée fixe durchzog sie diesen Tag, den ich verträumte, und die folgende Nacht, die ich verwachte; der Sehnsuchtsatem, der diesen vier Noten entströmt, berauschte mein Herz, und unter Frühlingswonneschauern ward ich mir bewußt, daß ich „ihn" liebe. Meine ganze übrige Lebenszeit gäb' ich für diese eine, schlaflose, endlose, von dem sehnsüchtigen Liebesseufzer



durchzitterte Nacht!

Es folgten schöne Tage! Die ganze Welt drängte sich in i h n zusammen (Hebbels Definition der Liebe), die Musik spiegelte sich nur in i h m, mit s e i n e n Augen sah ich alles, s e i n e Züge zeichnete ich in alles, was e r in diesem Falle wohl getan, wie e r gedacht und gefühlt hätte, war der Gedanke, der mich immerfort bewegte. Als meine Liebe voll aufgeblüht war, konnte ich stundenlang darüber nachträumen, wann sie wohl die ersten Triebe angesetzt? Wann dieses Sternes erster Strahl mein Leben streifte? — Ganz nach Verliebtenart.

Mit der Erinnerung an Frankfurt lebt in mir die Erinnerung an die Goethe-Visionen, die mich beim ersten Anblick dieser Stadt umspannen. Aus einer Höhle der Straßenböschung erwartete ich den monologisierenden Faust, hinter einem Bretterzaun schien Mephistos grinsendes Gesicht hervorzublitzen, ein alter Knabe, der in der Ferne die Erde zerhackte, war für mich der Schatzgräber, ein vorüberfließendes Bächlein schien mir von Werthers Tränen geschwellt, und als ich ein altes Weib über die Wiese humpeln sah, da erklang es gleich in mir:

An dem reinsten Frühlingsmorgen
Ging die Schäferin und sang,
Und es war Dezember!

Daß es bei so einem närrischen Träumer an Weber-Visionen nicht fehlte, wird man nach obiger Probe gerne glauben. Natürlich konnte ich keinem Walde nahen, ohne daß mir das Rauschen der Blätter zum Adagio der Freischützouvertüre wurde. Mit Wald war meine ländliche Heimat reich gesegnet, es fehlte auch nicht an einem Jägerhause, und der Anblick eines grünen Wamses war für mich faszinierend. Ein Hohlweg in der Umgegend konnte natürlich der Taufe als „Wolfsschlucht" nicht entgehen; die gleiche Prozedur ward an verschiedenen Personen meiner Bekanntschaft vorgenommen, und es entstand eine Agathe, ein Kaspar usw. Es versteht sich, daß meine ersten Kompositionen, die in jene Zeit fielen, unter Webers Ägide entstanden — wenn auch leider ohne seinen Segen blieben. Daß ich aus besonderen Gründen über des Meisters Persönlichkeit und Lebensverhältnisse lange nichts Näheres erfuhr, konnte die Entwicklung dieser romantischen Neigung nur fördern; es umhüllte den Gegenstand mit geheimnisvollem Lichte und gab der Phantasie unbeschränkten Spielraum. Eigentlich ist mir nie der Gedanke gekommen, es könne der Held meiner Träume einmal als Fleisch- und Blutmensch über die Erde gewandelt sein. Theodor Storm erzählt über seine Begegnung mit Eichendorff, es sei ihm seltsam gewesen, den Mann leibhaftig zu sehen, dessen Poesie nur zwischen Nacht und Dämmerung webte. Die nahe Verwandtschaft Webers mit Eichendorff habe ich frühzeitig empfunden; hatte ich Weber gespielt, so nahm ich gern Eichendorffs Gedichte zur Hand, und die Töne schienen dann in den Worten fortzustrahlen und nachzuhallen.

Die Jahre verfliegen; wo alles wechselt, kann das Herz allein nicht beständig sein. Nochmals habe ich

mir an stillen Mondscheinabenden eine Eichendorff-Webersche Waldmeisterbowle gebraut (die beiden waren für mein Gefühl untrennbar verzwillingt); aber ihr Geschmack ist immer weniger würzig geworden. Man kann nicht ewig schwärmen; aber es ist auch genug, wenn man einmal recht geschwärmt hat. Man hat dann die Erinnerung, die wie ein warmer Golfstrom das kalte Lebensmeer durchzieht. Wenn einmal ein Stern aufging, dessen Licht wie frisches Lebensblut durch seine Adern rann — das pulst und wogt noch lange in ihm, wenn der Stern längst versunken ist. Alte Sterne müssen untergehen, damit neue aufgehen können. Die alten Ideale mit den neuen zugleich besitzen wollen, wäre so töricht, als wenn man ein Mann werden und zugleich ein Jüngling bleiben wollte. Es ist auch nicht gut, wenn man zuviel schwärmt. Wer zuviel Gefühl im Herzen hegt, hat meist zu wenig Kraft im Arm. Wer zuviel Mondschein trinkt, verschmachtet leicht im Sonnenschein.

Manchmal in schönen Frühlingsnächten, wenn
Der Mondenschein verwirret
Die Täler weit und breit —

verirrt sich mein Herz noch in die alten Zaubergründe und lauscht schwach anklingenden und schnell verklingenden Akkorden.

Die Nachtigallen schlagen
— — — — — —
Als wollten sie was sagen
— — — — — —
Aber ich verstehe sie nicht mehr so recht.
Die Mondenschimmer fliegen,
Als säh ich — —
— — — — — —
Als müßte — —
— — — — — —
Und ist doch lange tot!



„An Allem ist Hütchen schuld"

Märchenspiel von Siegfried Wagner
Uraufführung am Stuttgarter Hoftheater
(6. Dezember 1917)
Besprochen von **Alexander Eisenmann**

Man beachte den Titel Märchenspiel, nicht Oper will das neue Werk Siegfried Wagners sein. Zwar gibt es darin keinen gesprochenen Dialog, aber es fehlen die großen Ausmaße breiter musikalischer Formen, und die Sprache im ganzen ist angelegt auf den Ton, wie er in Stücken volkstümlicher Art üblich ist. Hin und wieder finden sich Anklänge an die große Oper, es sind dies aber nicht die gelungensten Stellen der Musik. Man kann jetzt nach dieser Arbeit Siegfried Wagners ziemlich klar sehen. In dem Sohne Richards des Großen verbindet sich ansprechendes Talent für leichtfaßliche Melodien mit Neigung zu redseliger Ausdrucksweise. Überraschungen jeder Art fehlen. Fast hilflos gebärdet sich der Komponist da, wo er seine Musik nicht dem Worte anpassen kann. Man schaue sich das Vorspiel an. Es nimmt 26 Seiten des Klavierauszugs ein, wovon mindestens die Hälfte oder gar zwei Drittel wegbleiben könnten. Mit dem Kontrapunkt geht Siegfried Wagner um, als ob er ihn erst erfinden müßte. „Zwangvolle Plage" sagt jeder Takt des Fugato, „Müh' ohne Zweck" fügt der Hörer hinzu. Dagegen ist Freundliches und Sinniges durch das ganze Spiel hindurch zu finden, und sind auch die Charaktergesichter der Motive nicht scharf ausgeprägt, so tragen sie doch ihre Merkmale, an denen sie aus Dutzendphysiognomien herauszuerkennen sind. Schade, daß das Poetische in der Musik keine große Rolle spielt. Der Duft und Schmalz der Märchen, auf die ich gleich zu sprechen komme, sind größtenteils verflogen, und nur im dritten Akte sind diese Eigenschaften bis zu einem gewissen Grade gewahrt geblieben. Die Märchenfrau hat nicht hinter dem Komponisten geweilt, als dieser seine Musik schrieb, eher hat sie ihm über die Achsel geschaut, als er seinen Text niederschrieb. Zwar sind die Verse nicht viel Aufhebens wert, aber der Versuch, die Handlungen mehrerer, ja wohl eines Dutzend von Märchen zu einer einzigen Handlung zusammenzudrängen, verrät, wenn er auch gerade nicht die beste Lösung gefunden hat, doch viel dramatisches Geschick. Nur hat dem Textbearbeiter die Selbstbeschränkung gefehlt. Er schlägt immer wieder eine neue Seite in seinem Märchenbuche auf und ermüdet dadurch Auge und Ohr. Wenn die Verbindung der einzelnen Teilstücke dadurch geschieht, daß ein Liebespaar — Frieder und Katerlieschen — Proben ihrer Unerschrockenheit und Treue ablegen und sich selbst gegen die Mächte des Todes und des Teufels, der Hexen und des Menschenfressers gefeit erweisen, so war damit vom dramatischen Standpunkt aus genug geschehen, aber Siegfried Wagner bringt nun zu all den Wundern, die wir miterleben, durch einen Kobold zum Teile neue Wunder herein, oder er hebt die alten auf, so daß wir uns in dieser Welt voll übernatürlicher Geschehnisse gar nicht mehr auskennen. So kommt es, daß sein Märchenspiel das Auge mehr reizt, als es unseren Verstand beschäftigt oder unsere Gefühle in Anspruch nimmt. Von einer geschickten Inszenierung hängt hier sehr vieles ab, die Künste und kleinen Mittelchen des erfahrenen Spielleiters können den Kobold „Hütchen" eher auf seinen schwachen Beinchen halten, als es die Kunst des Kapellmeisters vermögen wird. Oder die der Sänger. Das wird zwar nicht ganz die Absicht des Dichterkomponisten gewesen sein, aber des geschilderten Eindrucks kann ich mich nun einmal nicht entwehren. Jakob Grimm hat uns die Märchen mit liebenswürdigem Humor erzählt, Siegfried Wagner macht sie uns anschaulicher, aber hat letzterer deswegen sich ein größeres Verdienst zuzuschreiben als ersterer? Fast sollte man es meinen, wenn man's im Textbuch liest (was bei der Aufführung allerdings wegblieb), daß Jakob Grimms Grimm über die Verwendung der Märchen mit den Worten beruhigt werden soll: „Ich helf dir auf die Bein'! Und du fängst an zu schrein!" Dagegen muß man Einspruch erheben. Verwechslung der Begriffe! Siegfried stützt sich auf den alten Jakob, aber nicht dieser auf den Jungen. V. R. W. W. R. I. heißt es in alten Prozeßakten — Von Rechts wegen, wie's Rechtens ist.

Das Stück wurde recht beifällig aufgenommen, namentlich nach dem dritten Akt, aber es hat keine Begeisterung erregt, und es ist sicher nicht dazu angetan, ein heftiges Für und Wider hervorzurufen. Siegfried Wagner wurde des öfteren hervorgerufen. Den vertrauten Märchengestalten lebendige Formen zu geben, war die Aufgabe einer sehr verständnisvoll vorgehenden Spielleitung (Dr. Franz Hörth), zwischen Orchester und Sängern auf Zusammenhalt bedacht zu sein, diejenige des Kapellmeisters Erich Band. Von den zahlreichen Mitwirkenden erwähne ich nur Else Betz (Sopran) und Georg Meader (Tenor). Die beiden gaben das Liebespaar. Es war ein Vergnügen, die Übereinstimmung in äußerer Erscheinung und künstlerischer Auffassung zu beobachten, sie ist, weil hier auch der Zufall mitwirkt, selten genug, um nicht bei der Erwähnung über die Beschaffenheit einer Aufführung übergangen werden zu dürfen.



England im Streiflicht deutscher Musiker

Psychologische Plauderei
Von **Bertha Witt**

Wenn auch im Laufe der letzten Jahrzehnte Amerika in dem Import an musikalischen Dingen dem britischen Königreich den Rang streitig gemacht haben dürfte, so ist doch auch England bei dem auffallenden Mangel an selbständiger Musikproduktion und bei einer immerhin starken Hinneigung seiner

Bewohner zur Musik bekanntlich von jeher in starkem Maße auf das Ausland angewiesen gewesen. Und wenn zuerst nur Italien und Frankreich als führende Länder in der Musik in Betracht kamen, so verschob sich doch das Bild, je mehr Deutschland an die erste Stelle trat; Händel, Weber, Spohr, der Wunderknabe Mozart, hernach auch Wagner, Joachim, Hans Richter usw. sind die Bestätigung hierfür. Und wie es natürlich ist, daß sich namentlich dem gründlichen Deutschen aus der jeweiligen Umgebung dieser fremden Welt, der er sich gegenübersah, heraus Vergleiche aufdrängen, die um so scharfsinniger ausfallen, je näher ihr Urheber zeitlich der den erweiterten Blick gewährleistenden Gegenwart steht, so ist es verständlich, daß er sich irgendwie über unsern damaligen Vetter auseinanderzusetzen suchte. Es mag zuviel der Ehre sein, wenn auf einer uns so gebotenen Grundlage auch wir das jetzt tun, immerhin aber zeigen jene Produkte einer bewußten Urteilsbildung unserer als Psychologen gewiß nicht niedrig zu bewertenden Musiker als getreu zusammengefügtes Mosaik ein nicht uninteressantes Bild unserer heutigen erbittersten Feinde. Dieses Bild mag heute zwar seinem Original nicht mehr entsprechen, jedenfalls aber sollte es einen ehrlichen Deutschen nicht abschrecken, wenn es auch einige bessere Züge zeigt. Der Wahrheit die Ehre, da sie uns am vorteilhaftesten von der Entente unterscheiden wird. Im übrigen sind diese Zeilen, die nur Urteile früherer Zeiten wiedergeben, völlig unparteiisch gedacht.

Bis auf die letzte Zeit vor dem Kriege hatten sich die Völker durch die gewaltigen Kulturfortschritte des Zeitalters der Technik und die auf keinem Gebiet ausbleibenden Wechselbeziehungen einander genähert, ohne aber jene nationalen Eigenschaften ganz aufeinander abstimmen zu können, die selbst zwei engverbundene Staaten — etwa Deutschland und Österreich — letzten Endes immer trennen werden. Dem Engländer verschaffte beispielsweise seine vielgerühmte Gastfreundschaft, die uns bekanntlich seit dem Zeitalter der alten Deutschen mehr und mehr abhanden kam, überall einen Stein im Brett. Andererseits wieder hat seine Flegelhaftigkeit überall und immer eine nicht sehr erfreuliche Rolle gespielt, wenn auch die Übertreibungen und typischen Ausschlachtungen, in denen beispielsweise ein Julius Stinde groß war, zum mindesten ernstlich nicht in Betracht zu ziehen sind. Auch für diesen hervorstechenden Zug läßt sich nur in der Nationalität die Entschuldigung finden; doch fehlt es wiederum auch nicht an wohltätig wirkenden Gegensätzen, die in gleichem Maße auf anderm Boden oft fremd sind. Daß uns der Krieg dem schönen Wort „Ehre, wem sie gebührt" nicht entfremdet hat, ist oft festgestellt worden, es mag aber trotzdem auch hier noch einmal daran erinnert sein. — Die nachfolgenden Urteile weichen natürlich in mancher Beziehung voneinander ab, weil sie der Mehrzahl nach von äußeren oder persönlichen Begleitumständen bedingt sind; das wird ihnen aber im Grunde von ihrem Werte nichts nehmen, der häufig gerade in der Objektivität und Unmittelbarkeit am besten hervortritt.

Händel, Spohr, Weber, die bekanntlich eine große Rolle im englischen Musikleben spielten, sind trotz aller bittern Erfahrungen, die ihnen nicht erspart blieben und die sie zum Teil einer pöbelhaften, aber mächtigen Klique verdankten, entzückt über die englische Gastfreundschaft. „Ich kann die gütige Behandlung, die ich hier erfahre, nicht genugsam schildern", schreibt Händel. „Allein die gute Lebensart dieser edelmütigen Nation kann Ihnen nicht unbekannt geblieben sein ..." Ähnlich urteilt Spohr, und Weber faßt seine Genugtuung in folgende Worte zusammen: „Sind das die kalten Engländer, die mich so aufnehmen? es ist unglaublich, mit welcher Herzlichkeit". — „... Keinem König wird alles so aus Liebe entgegengebracht wie mir. Man hätschelt mich auf alle Art, ja, ich kann fast sagen, daß man mich auf Händen trägt." — „Ich versichere," bemerkt er ein andermal, „daß einem die französischen Sitten sehr egoistisch gegen die englischen vorkommen." Im Gegensatz hierzu nahm Haydn Anstoß an den englischen Sitten, der in seinem Tagebuch sagt: „Der gemeine Pöbel in den Galerien ist durchaus in allen Theatern sehr impertinent und gibt mit rohem Ungestüm den Ton an und macht Repetieren und nicht Repetieren nach Ihrem Tobsinn".

Anders steht Beethoven den Briten gegenüber. Seine oft beabsichtigte Reise nach England, wo er gute Beziehungen unterhielt, hat er zwar nie ausgeführt. Bekannt ist, daß die Begeisterung über Nelsons Sieg ihn zu seinem Werke „Die Schlacht bei Vittoria" veranlaßte. Natürlich urteilt Beethoven, wenn nicht ausschließlich persönlich, doch nur mittelbar; immerhin waren seine englischen Beziehungen derart, um ihm wohl eine bestimmte Vorstellung von dem Wesen der Briten zu gestatten. In ihnen sah er die Vertreter des Reichtums; „10000 Fl.," meint er, „das ist für einen Engländer nichts, aber für einen armen Deutschen oder vielmehr Österreicher sehr viel". Das Geld war es auch, was für sein Urteil über die Briten eine Zeitlang maßgebend wurde. So hatte sein Londoner Verleger ihm für im November 1815 gelieferte Kompositionen bis zum März, ja selbst Juni 1816 keine Zahlung geleistet. Wenn auch nicht durchaus unfreundliche Absichten hinter dieser Unpünktlichkeit steckten, mußte es den Meister doch um so eigentümlicher berühren, je mehr sich die Sache in die Länge zog. Schrieb er am 8. März 1816 nach London: „Von den 10 £ in Gold ist bis jetzt noch kein Heller angekommen, und ich fange schon an zu glauben, daß auch die Engländer nur im Auslande großmütig sind", so unterstreicht er am 11. Juni 1816 seine Meinung folgendermaßen: „Von den 10 £ ist bis heran nichts erschienen, und es ist also das Resultat daraus zu ziehen, daß es in England wie bei uns Windbeutel und nicht Wort haltende Menschen gibt". Hieraus geht hervor, daß Beethoven bis zu diesem Zeitpunkt eine hohe Meinung von den Engländern gehabt hat; da das Geld nun schließlich eintraf, war er auch rasch wieder versöhnt. Einige Jahre später redet er von den „geistesvollen" Engländern, „welche meistens alle tüchtige Kerls sind und mit denen ich gerne eine Zeitlang in ihrem Lande zubringen möchte". Er hatte eben eine schlechte, aber auch anderwärts mögliche Erfahrung gemacht mit jenen „members of Englishmen neglecting their word and honour", die er hatte „the misfortun of meeting two of this sort". Später, als Beethoven sich kurz vor seinem Tode, von Krankheit und Not bedrängt, genötigt sah, sich um Hilfe an das Wohlwollen fremder Menschen zu wenden, und als sein Elend eindruckslos auf seine nähere Umgebung blieb, in deren Mitte sein unsterblicher Genius gewaltet, waren es die Engländer, die ohne Zögern helfend einsprangen. Durch Moscheles Vermittlung übersandte die Philharmonische Gesellschaft in London ihm sogleich 100 Pf. St., worauf er am 17. März 1827 erwidert: „Mit welchen Gefühlen ich Ihren Brief vom 1. März durchlesen, kann ich gar nicht mit Worten schildern. Dieser Edelmut der Philharmonischen Gesellschaft, mit welchem man beinahe meiner Bitte zuvorkam, hat mich bis in das Innerste meiner Seele gerührt ... ich werde den edelmütigen Engländern zeigen, wie ich ihre Teilnahme an meinem traurigen Schicksal zu würdigen weiß". Daran aber hinderte ihn der bald eintretende Tod.

Mendelssohn war bekanntlich der erklärte Liebling der Engländer, ein Verhältnis allerdings, das zum Teil auf Gegenseitigkeit beruhte. Das ist schon insoweit erklärlich, als der Hamburger an und für sich, aus dem einfachen und erklärlichen Grunde, der in den vielfachen Schiffs- und Handelsbeziehungen lag, von jeher dem Engländer nahestand. Das entwaffnete naturgemäß auch den jungen Mendelssohn, wenn er auch (zu David) meint, „daß es trotz Schlafrock und Nachtmütze in unserm deutschen Vaterlande doch unendlich schöner und besser sei als in dem Lande der ewigen Goldwage". Doch prägte er auch ein bezeichnendes Wort, das aber heute wohl nicht mehr auf England allein Anwendung finden dürfte: „Es ist wenig Poesie in England". Weit kritischer wie Felix der Sohn sah Mendelssohn der Vater die Engländer an. Nicht bestochen von der überliebenswürdigen Gastfreundschaft, die beiden zuteil wurde, mußte es ihn befremden, mit welchem Gleichmut man soziale Fragen übergehen und kalten Herzens

die Mängel im eigenen Lande abtun konnte — ein Zug, der mit einem heute wiederum beim Briten hervorgetretenen auffallend identisch ist. „— ich erfuhr, daß vor einigen Tagen die Frau und zwei Kinder eines irländischen Arbeiters hier Hungers gestorben, während mir, dem Fremden, von allen Seiten das Erfreulichste und Angenehmste widerfuhr." Ebenso dürfte das folgende Urteil dieses geistvollen Mannes noch heute recht beachtenswert sein: „In Paris können Deutsche, Engländer Chinesen und Türken leben, alle Annehmlichkeiten der Stadt genießen, ohne auch nur einen Punkt ihrer Individualität aufzugeben; sie können sich einbilden, Paris sei ihretwegen gemacht, es gehöre ihnen. In England, will sagen London, sind die Fremden ein ganz ignorierter Punkt. Es soll eigentlich keine Fremden geben, es gibt überhaupt nur Engländer. Der Fremde muß sich ganz verleugnen, entnationalisieren, er muß in Engländer- und Londonertum übergehen, um irgendwie zu einer Existenz, zu einer An- und Einsicht zu gelangen. Ich erkläre mir daher auch und entschuldige es weit leichter als früher, daß Fremde, welche eine Zeitlang in England gelebt haben, uns viel affenartiger erscheinen, als sie aus Frankreich kommen. Man ist fast gezwungen, durch die Affenstation hier durchzugehen, bis einem das Angenommene zur zweiten Natur wird. Wenn ich es als ausgemacht annehmen muß, daß ein geborener Engländer oder ein im Londonertum aufgegangener Fremder alle Bequemlichkeiten im höchsten, berechnetsten Grade genießt, so ist anderseits nicht zu leugnen, daß, wer sich nicht darauf einlassen kann oder will, hier sehr viel leiden und entbehren muß; denn eine andere Bequemlichkeit als die englische, allgemeine typische gibt es nicht". Ein Kommentar im Hinblick auf die Gegenwart dürfte sich von selbst erübrigen.

Weit drastischer als ihr Vater drückt sich die als ebenso klug wie geistvoll bekannte Fanny Hensel-Mendelssohn aus, die selber zwar nie in England gewesen, gleichwohl durch vielfache Begegnungen mit zahlreichen Briten auf ihrer Italienreise genugsam Gelegenheit zu einer klaren Urteilsbildung hatte, um so mehr, als gerade die Gegensätze fremder Länder und Sitten die Eigentümlichkeiten der Reisenden doppelt scharf hervortreten lassen. „Was die Engländer anbetrifft, so gibt es keinen gröbern Flegel als einen Engländer, den man nicht kennt; ich ärgere mich alle Tage über sie. Sie bilden hier eine so kompakte Masse, daß man fast sagen kann, es ist eine Bevölkerung, dabei fühlt man beständig, daß der Hintergrund nicht dazu paßt, und so hat ihre Erscheinung hier etwas durchaus Beleidigendes, was gewiß in England selbst nicht stattfindet." — Hie ließe sich ergänzend folgendes Urteil aus Grillparzers Tagebuch anführen: „Die Engländer sind roh bei allen öffentlichen Gelegenheiten, wenn sie sich als Teile einer Masse fühlen, einzeln gibt es keine gefälligeren, keine höflicheren, keine herzlicher dienstfertigen Menschen". — Weiter sagt Fanny Hensel: „Derselbe Nationalstolz, der im Volke so Großes möglich macht, erscheint in dem einzelnen oft als unerträglicher Hochmut, und selbst wenn sie sich alle Mühe geben, liebenswürdig zu sein, stellen sie sich gewöhnlich dazu an wie die Bären". Aber einmal erlebt sie durch die Begegnung einer englischen Familie in Rom eine angenehme Enttäuschung: „Das meiste dieser Elemente ist sehr englisch, aber die Liebenswürdigkeit und die entgegenkommende Freundlichkeit dieser Leute ist es so wenig, daß ich meine Verwunderung darüber nicht loswerden konnte, bis ich erfuhr, es seien Irrländer, wo es mir denn klar ward". — Mit der Familie Mendelssohn zusammen mag auch Karl Klingemann genannt werden, der von den Engländern als dem „flatterhaftesten und modetollsten Volk auf der Erde" spricht.

Wir kommen zu Clara Schumann, die in einem teilweise sehr herzlichen Verhältnis zu den Briten stand, seit sie seit ihrer ersten englischen Konzertreise 1856 zu den ständigen Gästen des Inselreichs gehörte, und zwar war die menschliche und freundliche Beziehung — „hier, wo die Kunst nur zum Amüsement dient" — tiefer als die rein künstlerische. „Den Engländern ist bei aller Liebhaberei für Musik ein so tiefes Eindringen, eine so vollständige religiöse Anschauung der Kunst, möchte ich sagen, nicht verständlich, und das liegt wohl an ihrer ganzen frühesten Erziehung (1872)." „Probe machen, nennen sie hier ein Stück einmal durchspielen, aber an irgendeine feine Ausarbeitung ist da gar nicht zu denken, und das Publikum läßt sich das gefallen"! „Es ist die Kunst eben ganz Geschäft hier (1867)" — und: „Mit dem Publikum hier kann doch ein jeder machen, was er will! (1857)". Hier anschließend ist auch Frau Schumanns Meinung über englische Künstler von Wert: „Die Künstler sind schuld daran, wenn sie im geselligen Verkehr von den Engländern nicht als ihresgleichen angesehen werden, weil ihnen nichts zu niedrig ist zu erdulden, wenn sie nur Geld verdienen". Nur einmal streicht sie die Briten in künstlerischer Beziehung den Deutschen gegenüber heraus: „Die Engländer haben einen großen Respekt vor Brahms, sie verstehen ihn gewiß nicht mehr wie die Deutschen, aber sie sind für große Künstler viel pietätvoller". Frau Schumanns Urteil deckt sich, wie wir nachher noch sehen werden, sehr häufig mit dem Hanslicks, so in folgendem: „Die Anhänglichkeit des Engländers ist wahrhaft rührend ..." — „der Engländer ist erst kalt, schwer zugänglich, ... aber einmal warm, ist er es für immer, zu jeder Freundschaft fähig". — „Die Engländer haben eine merkwürdig lebendige Empfindungsweise, es scheint, daß das steife Formenwesen im allgemeinen ihr Empfinden in ihr Innerstes zurückdrängt, und, lassen sie sich einmal gehen, dann bricht das Gefühl mit viel größerer Lebendigkeit hervor, als es bei uns Deutschen der Fall ist." — Immerhin aber empfand doch Frau Schumann die schon damals merkbare Kluft, die bedeutsame Zeitereignisse aufgedeckt hatten: das politische Moment, und durch sie erfahren wir manches über die englischen Ansichten im französischen Krieg. 1871, Tagebuch, London 27. Januar: „Capitulation von Paris! Wären wir nur heute in Deutschland gewesen. Denn hier haben wir keine Sympathien". — 5. Februar 1871, Brief an Brahms: „... hier fühle ich es immer, wie ich mit jeder Herzensgefahr an Deutschland gekettet bin. Diesmal kommt dazu nun noch die antideutsche Gesinnung der Engländer, die eben, was ja recht schön an und für sich ist, ihre Sympathien dem schwachen Teil, also den Franzosen zuwenden. Ich glaubte erst, es sei auch etwas Neid der Engländer, daß wir Deutschen uns auch mal groß gezeigt, doch versichern mir hiesige Deutsche, das sei es nicht, sondern nur das Mitleid. Man muß aber manches hören, was man nur ungern hinunterschluckt, aber schweigen ist das beste ..." Die Meinung der Künstlerin fand durch den Weltkrieg die treffendste Bestätigung.

Eduard Devrient, der große Theatermann, war in jungen Jahren Opernsänger und dürfte als solcher zu unserer Betrachtung mit herangezogen werden. Sah er auch das Land Shakespeares hauptsächlich von seinem Standpunkt der Theaterreform aus an, in deren Dienst er es aufgesucht hatte, so haben doch seine Beobachtungen immerhin einen gewissen Wert im Hinblick auf vorliegendes Thema. Es befremdete ihn, daß „ein Land von so bewunderungswürdiger Nationalkraft" nicht allein in der ihm naheliegenden Beziehung, dem Theaterwesen, so fühlbare Mängel aufwies, er fand auch das Publikum „von außerordentlicher Unbildung und Roheit. Nur das Frappante findet Beifall, die frappante Wahrheit allerdings auch neben der frappanten Affektion, aber man hat auch hier wenig Manieren", und er kommt zu dem Schluß: „Die Menschen der eigentlich gebildeten Kreise sind das Angenehmste, was England hat (im Grunde hat es darin nichts wesentlich voraus vor andern Ländern)", — denn das ist überall so. Dies und das Folgende geht auf das Konto der Gastfreundschaft, die auch Devrient bestochen hat: „Die Freundlichkeit von seiten der ganzen Gesellschaft ... es ist das etwas Erstaunliches für uns. Man kommt zu den fremden Leuten, sobald man empfohlen ist, wie ein Verwandter, den man bis dahin nicht gekannt hat, alle haben das zutrauliche, zuvorkommende Wesen von Vettern und Basen, die die Angehörigkeit sobald als möglich betätigen möchten". Doch war der Gesamteindruck, wie aus dem letzten Brief hervorgeht, trotzdem kein günstiger,

„Die Londoner müssen eben überall schachern, sie wissen gar nicht anders zu leben. Taktlos, geschmacklos und anmutlos sind sie. . . . Und wenn sie Bildwerke zusammenhäufen, ist's der Rarität und des Geldstolzes halber; wo etwas Großes und Schönes zu sehen ist, sagt man sogleich, was es gekostet hat."

Diesen hervorstechenden Zug kennzeichnet gewissermaßen auch Hanslick — der nebenbei von den Briten meint, es sei „schwer, aus ihnen klug zu werden" —, wenn er sagt: „Den Engländern gilt vor allem der Name" (wenn man bei der deutschen Titelsucht auch annehmen sollte, daß wir hierin unsern gewesenen Vettern über sind). Es ist schon bemerkt worden, daß sich das Urteil Hanslicks vielfach mit dem Clara Schumanns deckt, wie denn überhaupt zwischen beiden eine gewisse künstlerische Seelenverwandtschaft bestand. Sprach sie von der Geldsucht der englischen Künstler, so gibt Hanslick hieran den unwürdigen Kunstzuständen die Schuld, „die in dem Künstler die Liebe zur Kunst töten und nur die Sucht nach Geld lebendig erhalten". Die Anhänglichkeit der Engländer würdigt er noch mehr wie Frau Schumann: „Die Engländer lassen keinen Veteranen (der Musik) fallen, der einmal ihre Achtung erwarb, vornehmlich, wenn er ein Engländer ist und im Lande bleibt". — „Die Gunst des englischen Publikums zu gewinnen ist nicht leicht; sie zu verlieren unmöglich." — „. . . Der Engländer kann nicht bloß sehr warm werden, er hat geradezu ein Bedürfnis nach Enthusiasmus, das ist psychologisch wohl zu erklären: als eine Reaktion seines ernsten Wesens, seines durchaus praktischen Tuns und Denkens, das sich zeitweilig aus sich selbst heraussehnt, nach Wärme und Erregung verlangt." Doch urteilt Hanslick ein andermal: „Die religiöse Borniertheit der Engländer, dieses starken, freien und mächtigen Volkes, ist mir immer rätselhaft geblieben" — eine Eigenschaft, die sicher auch er weniger als Gefühls-, denn als Gewohnheitssache, als Produkt einer konservativen Erziehung gewertet haben dürfte. Ob aber die Bewegung, den Internationalismus der Kunst in England zum Vorteil der britischen Künstler einzudämmmen, Erfolg hat, auf die Hanslick hinweist, dürfte einstweilen bezweifelt werden.

Richard Wagners vielfach bekanntgewordene Ansichten über England (aus den Briefen an Otto Wesendonk) zu zitieren, erspare ich mir. Wenn er in den Briten eine Gemeinschaft von Menschen sah, die, durch nationale Eigenschaften eng zusammengeschlossen, der übrigen Welt abgesondert gegenüberstanden, denen zudem jede Fähigkeit, etwas zu empfinden, abzusprechen war und die „niemals aus sich selbst herausgebracht werden können, das Ergreifendste ganz so wie das Langweiligste hinnehmen, ohne irgend zu verraten, daß sie einen wirklichen Eindruck empfangen haben", so ist immer in Betracht zu ziehen, daß Wagner stets und allem den Wert seiner eignen, von ihm bekanntlich sehr hoch eingeschätzten Persönlichkeit zugrunde zu legen liebte. Doch verdient, abgesehen von seinem Urteil über die Presse, das ebensogut heute geschrieben seine könnte anstatt vor Jahrzenten, ein Wort Wagners angesichts des Feldgeschreis von Kultur und Zivilisation, von Hunnen und Barbaren besonders hervorgehoben zu werden, das dem heute in den Vordergrund gerückten Rassenproblem entspricht: „Man rühmt die sogenannten romanischen Völker, wohl auch die Engländer, als Mischrassen, da sie den etwa rein erhaltenen Völkern germanischer Rasse im Kulturfortschritt offenbar voranständen. Wer sich nun von dem Anschein dieser Kultur und Zivilisation nicht blenden läßt, sondern das Heil der Menschheit in der Hervorbringung großer Charaktere sucht, muß wiederum finden, daß diese unter rein erhaltenen Rassen eher, ja fast einzig zum Vorschein kommen. Wenn die Natur solch einen Einzigen, wie den Shakespeare unter den Engländern, hervorgehen ließ, so sehen wir nun auch, wie einzig dieser war; und daß die englische Nation weltschachernd immer noch fortgedeiht, während die spanische zugrunde ging, ergreift mich tief, weil auch diese Erscheinung bestimmt mich über das, worauf es in der Welt ankommt, aufklärt". — Wir denken, auf welcher Seite dieses „Heil der Menschheit", das Hervorbringen großer Charaktere ist, hat der heutige Weltkrieg gezeigt — in diesem Falle das Heil unseres Volkes, dessen siegreiches Fortbestehen sich eben in seinen Führern verbürgt. Denn das Los der spanischen Nation, die zugrunde ging, ist durchaus nicht die Regel für das Schicksal der reinen Rassen, ebensowenig wie der Weltschacher, die brutale Macht einer Nation, das ist, worauf es in der Welt ankommt.

Musikbriefe

Aus Chemnitz

Von Eugen Püschel Mitte November

Direktor Richard Tauber, der die Chemnitzer Vereinigten Stadttheater mit künstlerischem Ernst und kluger Umsicht leitet, eröffnete die neue Spielzeit mit einer prächtigen und verheißungsvollen Aufführung der „Zauberflöte". Das trotz seinen textlichen Schwächen unvergängliche Werk wurde in der klärenden zusammenstraffenden Bühnenbearbeitung unsres Oberspielleiters Fritz Diener mustergültig herausgebracht. Da die Oper seit fünf Jahren nicht mehr gespielt worden war, freute man sich männiglich an den farbenfrohen, monumentalen, modern zusammengeschauten und fein abgestimmten Bühnenbildern; nicht weniger aber auch an den trefflichen Leistungen des von Malata geführten Orchesters und der Gesangskünste. In Kläre Born hatten wir eine Pamina, die in Gestalt und Stimme von jugendlichem Liebreiz und keuscher Anmut war. Den Tamino (Emil Enderlein) sang uns zwar kein echter lyrischer Tenor, aber doch ein stimmbegabter anstelliger Sänger, dem man auch ohne große Sehergabe eine gute Heldentenorzukunft voraussagen kann. Auch an dem Sarastro (Hans Erl), Monostatos (Kurt Weber) und den zum Teil mit ersten Kräften besetzten Nebenrollen konnte man seine Freude haben. — Der glanzvollen Ouvertüre folgte ein enttäuschender erster Akt: eine unfertige Fidelioaufführung, die zudem noch unter der Unzulänglichkeit der neuen hochdramatischen Sängerin litt. Da packte später unsre erste Altistin, Frau Elsa Alsen, die den Wandlungsprozeß zur hochdramatischen Sängerin durchmacht und dieses Wagnis, wie es scheint, glücklich besteht, die Hauptrolle ganz anders an: mit einer prachtvollen umfangreichen, in Höhe und Tiefe ergiebigen Stimme, hervorragender Darstellungskunst und angeborenem dramatischen Temperament. Wie immer, lebte sie ihre Rolle vor und gab eine in ihrer Innerlichkeit vollendete Leonore. — Im allgemeinen lebte der Spielplan von den Opern, die sich in den vorigen Jahren bewährt haben: „Tiefland" mit dem stimmbegabten neuen Heldentenor Willy Zilken, der aus dem Tiefland des Baritons zu den lichten Höhen des Tenors emporgestiegen ist, dem aber noch ein baritonaler Erdenrest zu tragen peinlich ist; „Carmen" mit einer rassigen Vertreterin der Titelrolle (Frau Alsen), „Freischütz", „Waffenschmied". Eine erwähnenswerte Neueinübung bescheerte uns den „Postillon von Lonjumeau". Die anmutige Spieloper mit ihrer witzigen, graziösen, gutmütigparodierenden Musik, gerade dazu angetan, die durch gewisse politische Zeitereignisse verärgerten Gemüter aufzuheitern. Die musikalische und die Spielleitung wirkten lobenswert, und die Rollen waren gut besetzt: in Ehren seien genannt die frischspielende und singende Madeleine (Helene Schütz), der gewandte Schwerenöter von Postillon (Enderlein) und der „Mann der Nuancen" Bijou (Walther-Schäffer). Nur der Marquis vergriff sich im Tone. Die Neueinübung von „Hoffmanns Erzäh-

lungen" sah sich nicht mit dem als vorzüglich anerkannten Hoffmann Karl Baums, sondern mit einem Gaste: Hofopernsänger Richard Tauber aus Dresden. Das ist ein echter lyrischer Tenor mit allem Schmelz, aller Weichheit und Süße, die sich ins Ohr berückend einschmeichelt! Ein grundmusikalischer Sänger! Nur schade, daß auch bei uns die Oper in der üblichen Verstümmelung gegeben wird. — Die Nähe des Reformationsfestes war wohl der äußerliche Anlaß, daß die „Hugenotten" aus dem Archiv hervorgeholt wurden. Die große Haupt- und Staatsaktion scheint aber wenig Gegenliebe beim Publikum gefunden zu haben; denn sie verschwand nach wenigen Aufführungen unbeweint in der Versenkung. — Reiche Anerkennung fand Hermann Stange, der sich nach des tüchtigen Dr. Ottzenus Weggange mit Malata ins Amt des ersten Kapellmeisters teilt, mit einer neuaufpolierten Lohengrinaufführung. Da räumte dieser Mottl-Schüler, dem die Kunst eine ernste Sache ist und der keine Mühe noch Probe scheut, mit all dem Schlendrian auf, der in den letzten Jahren gerade in diesem Werk eingerissen war, machte Striche auf, verlieh den Orchesterfarben neue Leuchtkraft und bewies, daß man auch mit einem kriegsmäßigen Chor die anständigsten Pflichten gegen diese Choroper kat' exochen erfüllen kann. Rühmenswert waren auch die Leistungen der Sänger: Emilie Frick, Elsa Alsen, Willy Zilken, Hans Erl und Max Kriener. Von der Neueinübung des „Fliegenden Holländers" (Oskar Malata) und des „Othello" (Hermann Stange), die von der Tageskritik sehr gerühmt wurden, hoffe ich im nächsten Brief berichten zu können. Vielleicht auch von den zwei Gastspielen Slezaks, die dieser vorläufig abgesagt, aber hoffentlich nicht ad Kalendas Graecas verschoben hat.

Trotzdem der Krieg mit roher Faust in die Orchester und Chorvereine gegriffen und ihnen das Musizieren sehr erschwert hat, fließt doch der Musikstrom fast ungehemmt weiter. Ja in den ersten beiden Monaten schwoll er zur Konzertflut an, der standzuhalten, der Konzertkritiker eiserne Nerven haben mußte. Grund für dieses Drängen: die Furcht vor Kohlenmangel und ungeheizten Sälen! Nur den aus der Flut hervorragenden Felsen sollen einige Worte gewidmet sein. Das erste große Konzert gab Prof. Mayerhoff mit dem Lehrergesangverein. Dieser unsrer geschultester Männerchor hat sich durch Angliederung eines Frauenchors von 300 Stimmen zu einem gemischten Chor ausgewachsen, der uns alljährlich großzügige Oratorienkonzerte verspricht, für deren Güte die künstlerische Persönlichkeit Mayerhoffs bürgt. Wohlgelungene Aufführungen von „Israel in Ägypten", „Deborah" und Schumanns „Faustszenen" haben die gehegten Erwartungen erfüllt. Daß der Chor auch in der kleinen Form hinreißende Wirkungen erzielt, bewies er mit dem im Juni veranstalteten und im September wiederholten Volksliederabend, in dem er elf von Siegfried Ochs kunstreich bearbeitete Volkslieder zu Gehör brachte. Siegfried Ochs tastet in dieser Bearbeitung die Melodie nicht an, deutet aber jede Strophe durch stimmungmalende Harmonik und polyphone Stimmführung wunderbar klar aus. Kleine Wunderwerke einer malenden wuchtig aufzubauenden Satzkunst sind besonders „Die Wacht am Rhein" und „Deutschland über alles". Im selben Konzert sang Cornelis Bronsgeest volkstümliche Löwe-Balladen und Schubert-Lieder und entfesselte mit seiner herrlichen Sangeskunst Beifallsstürme. — Das Reformationsfest rief ein halbes Dutzend leistungsfähiger Kirchenchöre und die beiden großen Chorvereinigungen auf den Plan. Die Singakademie (Dirigent: KMD. Meinel) feierte gleichzeitig ihr 100 jähriges Bestehen. Sie schloß das gediegene Programm des 100. Vereinsjahres, das sie mit „Judas Makkabäus" eröffnet hatte, mit Zöllners „Luther" ab. Ich hätte ihr ein wertvolleres Werk gewünscht als dieses 1883 entstandene eklektische Oratorium, das die Stile von Eccard, Bach, Händel bis zu Mendelssohn und Wagner vereinigt. Auch das lehrhafte, mehr theologisch als dichterisch zusammengestellte Textbuch erwärmt nicht besonders. Immerhin gelingen Zöllner Chöre, wie sie nur ein in allen Sätteln gerechter Könner schreibt und mit denen sich ein schlagfertiger Chor wie die trotz ihrer 100 Jahre jugendfrische Singakademie Erfolge ersingt. Nicht weniger begeisterte die edle Gesangskunst der Kammersängerin Bender-Schäfer und des Kammersängers Strahtmann (Luther). — Der Lehrergesangverein feierte das Jubelfest am 3. November mit einem Bach-Abend, der am nächsten Tage unentgeltlich wiederholt wurde. Damit erreichten die Luther-Feiern den Höhepunkt. Außer mehreren Soloarien wurden die Reformationskantaten Nr. 79 und 80 aufgeführt. Mit dem feinen Stilgefühl und dem tiefführenden Verständnis, das Mayerhoff bei klassischen (und auch bei modernen) Werken immer das Richtige treffen läßt, brachte er die Chöre zu packender, die Soli zu herzandringender Wirkung. Von ergreifender Schönheit waren die Alt-Arien von Frau Alsen, die im Konzert- und Kirchengesang mindestens ebenso tiefgehende Wirkungen erreicht wie im Musikdrama; mit erquickender Frische und Kraft sang Herr Enderlein, mit gutem Gelingen Fräulein Kronacher, während der sonst so vortreffliche Dr. Rosenthal infolge beruflicher Anstrengung etwas matt war.

Für die sinfonische Musik sorgt die von Kapellmeister Malata geleitete städtische Kapelle. In den Sinfoniekonzerten kommt vorwiegend eine konservative Richtung zur Geltung, da diese beim Publikum am meisten Anklang findet, während der verstorbene Pohle in kühnem Unternehmungsgeiste immer für die neuste Musik Lanzen brach und seine Gemeinde über das musikalische Geschehen stets auf dem laufenden hielt. Aber wenn auch gegenwärtig das zeitgenössische Schaffen schlecht wegkommt, so wird doch die Kenntnis der klassischen und nachklassischen Musik vertieft, und das ist schließlich für das große Publikum kein geringer Gewinn. In den ersten drei Sinfoniekonzerten führte Malata Beethovens Adur-, Brahmsens Ddur- und Gades Bdur-Sinfonie gut durchdacht, wohlvorbereitet und mit Verständnis auf. Außerdem füllte er die Programme mit Liszts „Heldenklage", Peter Cornelius' Cidouvertüre, Teilen aus Berlioz' Faustmusik und Smetanas entzückendem Landschaftsgemälde „Moldau". Ein feiner Genuß war Mozarts Doppelkonzert für Geige und Bratsche, warm vorgetragen von den Konzertmeistern Bobell und Schaller. Mit der einzigen Uraufführung hatte Malata weniger Glück: H. L. Kormanns, eines Leipzigers, Ballade „Mara" für Alt und Orchester ist zwar ein mit Können und virtuoser Beherrschung moderner Orchestermittel gearbeitetes Werk, dessen ungesunde dichterische Vorlage jedoch wenig erwärmen kann. Der Komponist dirigierte sehr gewandt, Kammersängerin Nigrini sang mit hoher Ausdruckskraft. Das vierte Sinfoniekonzert bescherte uns gleich zwei Sinfonien: Mendelssohns Reformationssinfonie und Schuberts „Tragische". Mendelssohns Dankopfer für Luthers Befreiertat fand dank der Zeitstimmung geneigte Ohren; der Abstand zwischen ihr und ihrer berühmteren schottischen und italienischen Schwester ist ja nicht allzu groß, daß man sie nicht auch einmal spielen dürfte. Schubert hat seine „Tragische" (1816 komponiert!) wohl mehr als Studienmaterial, denn als aufführungsreif betrachtet. Es ist aber immerhin anziehend, dem jungen Meister in die Werkstatt zu schauen und ihn auf dem tragischen Kothurn Beethovens einher wandeln zu sehen. Am schönsten ist der „himmlischlange" innige Andantesatz. Den größten äußeren Erfolg hatte die Kapelle mit ihrem Wagner-Abend, obwohl man nicht sagen kann, daß alles liebevoll vorbereitet und durchgearbeitet war. Das ausverkaufte Haus raste Beifall, was natürlich nichts für das Verständnis des Wagnerschen Gedanken beweist (sonst würde man das Herausreißen von Bruchstücken aus dem Zusammenhang, wie z. B. der Blumenmädchenszene aus dem Parsifal, ablehnen!). Auch die Kammermusik, die vor dem Kriege erfreulich blühte, schwieg nicht ganz. In der Singakademie hörte ich das Dresdner Bachmann-Quartett (Bachmann, Bärtich, Spitzner und Wille). Die Künstler, die sich vortrefflich zusammengespielt haben, eroberten sich mit den Klavierquartetten von Schumann (Es dur) und Brahms (H moll) die Herzen und verbreiteten mit Beethovens köstlichen Triovariationen vom „Schneider Kakadu" freundliche Heiterkeit. Die städtische Kammermusik-Vereinigung (die Herren Malata, Bobell, Falkenberg, Schaller, Mann) spielte recht er-

Goyescas von Enrique Granados

vorgetragen durch

Ilse Fromm-Michaels

in **Berlin** am **19. November 1917.**

Das kleine Journal, 20. November: „Spanischer Abend. Ilse Fromm-Michaels bringt uns die Goyescas von Enrique Granados, dem während des Krieges verstorbenen spanischen Meister. In sechs Sätzen oder sozusagen „musikalischen Bildern" wird der Geist Goyas lebendig und wirkt durch die musikalische Umhüllung hindurch mit unerhörter Echtheit und Eindringlichkeit. In seltsam freier und ungebundener Form bauen sich diese sechs Impressionen vor uns auf, von einer eigenartigen und eigentümlichen Harmonik genährt und von einer seltsamen Rhythmik gestützt. Es gibt hier merkwürdig aufreizende und wieder rührende Episoden von ausgeprägtester Eigenart und starkem inneren Schwung, groß und leidenschaftlich aufgebaute Steigerungen (wie im „Gespräch am Gitter"), nationale Intermezzi (El Fandango de Candil) und als Epilog eine gespenstische Serenade. Wenn auch manches in dem Werk nicht ganz frei von Debussy erscheint und manches die rein-äußerliche Wirkung streift (wie der Gesang der Nachtigall), so ist das Ganze doch von einer außerordentlichen und eigenartig-persönlichen Note, welche oft die frappantesten Wirkungen auslöst. Und wir danken Frau Fromm-Michaels für diese interessante Aufführung. Die junge Dame, die bereits im vergangenen Winter mit einem Klavierabend außerordentliche Wirkungen erzielte, spielte das eminent schwierige und anstrengende Werk mit vollendetster Kunst und mit meisterlichem Können. Sie bot eine ganz ungewöhnliche Leistung, und wir hoffen gern, daß der starke Beifall Frau Michaels veranlassen wird, diesen interessanten und anregenden Abend in Berlin zu wiederholen".

Berliner Lokalanzeiger, 29. November: „Es muß der hochgeschätzten Pianistin Ilse Fromm-Michaels als Verdienst angerechnet werden, daß sie (im Meistersaale) wohl die erste deutsche Gesamtvorführung der „Goyescas" von Enrique Granados veranstaltete. Die sechs ziemlich ausgedehnten Stücke in freier Phantasieform stellen eine ganz eigenartige musikalische Kunst dar, sowohl in der Behandlung schwieriger technischer Fragen, wie in der Vergeistigung der Goyaschen Vorwürfe. Sie verlangen einen Spieler mit bedeutender Fertigkeit und Geistesgegenwart und einen hervorragenden Gestalter. Solche Eigenschaften sind Frau Fromm-Michaels gegeben, und darum war ihr Versuch, dieser spanischen Kunst hier Eingang zu verschaffen, von vornherein hoffnungsreich und wertvoll".

Tägliche Rundschau, 21. November: „Zum Schlusse noch ein Wort über Ilse Fromm-Michaels. Sie hat sich aus einer ausgezeichneten Klavierspielerin zu einer starkgeistigen Künstlerin entfaltet. Programmatisch geht sie gern eigene Wege. Sie kann und darf es. Ihre technisch vorzüglich geschulte Musikernatur hat ihr weite Grenzen gesteckt. Diesmal hatte sie ihre ganze Vortragsordnung der wohl ersten deutschen Gesamtaufführung eines einzigen Werkes: „Goyescas" von Enrique Granados gewidmet. Granados y Campina, der 1867 geborene Katalone und eigenartigste Tondichter Spaniens, ist auf der Heimreise von Neuyork mit der „Lusitania" untergegangen. Sein umfangreichstes und bedeutendstes Klavierwerk „Goyescas" sind freie Phantasien, musikalische Ausdeutungen einiger Bilder des genialen spanischen Malers Francisco Goya. Es ist eine Folge sechs dramatisch geschauter Szenen für Klavier voll aparter harmonischer und melodischer Reize. Liebe und Tod sind das geistige Leitmotiv. Des Spaniers in französischer Literatur wurzelnde vielfarbige Ausdrucksskala liegt im Grunde Frau Fromm-Michaels nicht. Ihre künstlerische Wesensart ist dafür zu deutsch. Immerhin war es erstaunlich, wie die Künstlerin das über eine Stunde dauernde Werk auszulegen verstand. Ihre Darstellung, geistig und technisch vollendet, überwölbte bei aller Sorgfalt der Kleinkunst ein großer Zug. Es war eine ebenso bedeutungsvolle, wie dankenswerte Tat".

National-Zeitung, 24. November: „Musizierte Bilder" ist so zu verstehen: „Der Spanier Enrique Granados hat sich durch sechs Bilder von Goya zu ebenso vielen Klavierstücken anregen lassen, in denen Eros Musenführer ist, bis ihm ein Gespenst den Pfeil aus der Hand schlägt und zu einem Ständchen gräßlich in die Saiten greift. Die sehr unspanische blonde Dame, der man es verdankt, daß „Goyescas" als Ganzes gehört wurden, heißt Ilse Fromm-Michaels. Endlich wieder ein Klavierabend, der auch literarisch interessierte und den Freunden einer Musik, in der die moderne Seele lebt, Genüge tat. Granados braucht kein politisches Mäntelchen, um fortschrittliche deutsche Kunstfreunde lebhaft anzuziehen. Haben die Stücke zum Teil den „langen" Geschmack, der sich von deutscher Seite herschreibt, wuchern nationale Melismen, verrennt sich Granados leicht in typische Sequenzenbildungen, so wird doch das Ohr durch eine eigenwüchsige, farbige und klaviergerechte Tonsprache gefesselt. Zuerst glaubt man Debussy zu hören, der Liszt erlebt hat, aber bald merkt man, daß Granados über diese beiden und das Nationale hinaus ein Eigener ist. Frau Fromm musizierte die Stücke mit ganz zuverlässiger Technik und starker Geistigkeit. Der lebhafte Beifall schien die Aufforderung zu enthalten, „Goyescas" bald wieder zu spielen".

Vossische Zeitung, 23. November: „Verdienstlich war das Unternehmen von Frau Ilse Fromm-Michaels, einen ganzen Klavierabend den „Goyescas" von E. Granados zu widmen. Der sympathische spanische Meister — er verlor sein Leben beim Untergang eines torpedierten Schiffes im englischen Kanal — unternimmt es in diesem Werke, Bilder Goyas musikalisch umzudichten. Er tut dies mit Verwendung von technischen Mitteln, die etwa zwischen Liszt und Debussy die Brücke schlagen, versteht jedoch durchaus den Eindruck einer eigengearteten künstlerischen Persönlichkeit zu wahren. So verfehlten diese phantasievollen, farbenreichen, geist- und gemütvollen Stücke ihre Wirkung nicht. Ich zähle die „Goyescas" zu den wenigen wirklichen Bereicherungen der Klavierliteratur in unseren Tagen und ihren Schöpfer zu den nicht gar zahl-

reichen musikalischen Charakterköpfen unserer Zeit. Welch seltsam-fremdartiger Reiz in dem Stück betitelt: „Klagen oder das Mädchen und die Nachtigall", welche sonderbare Mischung zwischen hingebender Zärtlichkeit und fassungslosem Schrecken in dem helldunklen Notturno: „Die Liebe und der Tod", wie unheimlich gespenstisch und skurril die „Serenata del espectro"! Frau Fromm-Michaels hat sich in diese spanische Tonwelt tief eingeführt, und auch klavieristisch gab sie mit dem überzeugenden Vortrag dieser sehr schwierigen Stücke eine ungewöhnliche Leistung".

Berliner Tageblatt, 21. November: „An gleicher Stelle versuchte Ilse Fromm-Michaels, das Einerlei der Klavierabende auf neue Art zu durchbrechen. Sie spielte nur ein Werk, aber ein umfangreiches (von der Dauer einer Stunde), das uns die Natur eines hier wenig bekannten Musikers enthüllt. Der jüngst verstorbene Granados hat in seinen „Goyescas" Impressionen aneinandergereiht, die den Titeln nach zu schließen — „Liebeserklärung", „Gespräch am Gitter", „Die Liebe und der Tod", „Das Ständchen des Gespenstes" — eine tragische Liebesgeschichte schildern. Eigentümlich sind ihm Freiheit der Form und Kühnheit der Harmonik. Manches erscheint allzu äußerlich (wie der Gesang der Nachtigall), und bedeutsame Gedanken treten nicht eben auf. Aber manch frappanter Zug, manch feine Klangwirkung fesselt das Ohr, und das Ganze ist in seiner wilden Krausheit ein eigenartiges Phantasieprodukt, hier und da von nationalen Elementen durchsetzt. Da wir uns viel zu wenig um die keineswegs belanglose spanische Musik kümmern, war die Vorführung zweifellos dankenswert. Granados Name gilt drüben etwas. Daß die Pianistin ihrem Vorhaben ein politisches Mäntelchen umhängte und Spanien für seine Neutralität belohnen wollte, sei ihr um ihres guten Spiels willen verziehen. Sie ist ein ganzer Kerl, trotz ihrer blonden Erscheinung voll Kraft und Feuer und im Besitz einer Technik, die ihr den schwierigen Stoff poetisch zu gestalten erlaubte. Man hörte aufmerksam zu und lohnte ihr mit lebhaftem Beifall".

Signale, 28. November: „Der kürzlich verstorbene spanische Tonsetzer Enrique Granados bedarf nicht des politischen Mäntelchens, das ihm die begabte Pianistin Ilse Fromm-Michaels umhängt. „Goyescas" wird Freunde moderner Musik auch ohne Politik lebhaft interessieren, Frau Fromm sie rein künstlerisch zu Dank verpflichten. Granados hat sich durch sechs Bilder seines berühmten Landsmannes Goya zu ebensovielen Phantasiestücken anregen lassen. Eros, im Kampfe durch den Tod besiegt, führt den Reigen. Ein gespenstisches Ständchen schließt. Granados studiert mit Nutzen Liszt, Debussy und Strauß. Trotz ihnen, trotz spanischen Tanzrhythmen und nationalen Melismen bleibt er ein Eigener. Frau Fromm spielte die klaviergerechten Stücke, von denen ein Teil den „langen" Geschmack hat, der sich von deutscher Seite herschreibt, mit farbigem Anschlag und scharfer Geistigkeit. Der Beifall schien in seiner Herzlichkeit die Aufforderung zu enthalten, den anregenden Abend zu wiederholen".

Norddeutsche Allg. Zeitung, 22. November: „Eine ganz ausgezeichnete Klavierspielerin ist auch Ilse Fromm-Michaels, eine auch kompositorisch reich begabte junge Künstlerin. Sie unternahm es diesmal, für das große eigenartige Werk „Goyescas", des bedeutendsten lebenden spanischen Tonsetzers E. Granados einzutreten. Diese Klavierstücke sind durch Bilder Goyas angeregt, z. B. durch „Klagen" oder „Das Mädchen und die Nachtigall", „Die Liebe und der Tod". Ganz herrliche, tiefempfundene Musik bietet z. B. das zuletztgenannte Stück, in dem freilich der Tod nicht gerade sehr verlockend geschildert wird, aber Granados mutet im allgemeinen dem Hörer manches, namentlich in harmonischer Hinsicht zu, was wir als befremdend empfinden. Auf jeden Fall war es höchst dankenswert von der Konzertgeberin, auf Granados aufmerksam gemacht zu haben. Wir kennen übrigens die spanische Musik hier so gut wie gar nicht. Es würde sich aber sehr lohnen, ähnlich wie kürzlich das schwedische auch einmal ein spanisches Konzert zu veranstalten.

Deutscher Reichsanzeiger, 1. Dezember: „Ilse Fromm-Michaels hatte ihren im Meister-Saal veranstalteten Klavierabend dem Gedächtnis des kürzlich verstorbenen spanischen Tonsetzers E. Granados geweiht. Sie hatte ihre ganze Vortragsordnung der wohl ersten deutschen Gesamtaufführung eines einzigen Werkes: „Goyescas", gewidmet. Dieses besteht aus sechs durch Bilder von Goya angeregten Tonphantasiegemälden von eingenartigem, überzartem, romanischem Reiz, deren Leitmotiv „Liebe und Tod" ist. Die Künstlerin setzte ihr großes Können mit bewundernswerter Liebe und Sorgfalt für dieses Werk ein, wofür ihr besonders gedankt sei. Bei den vielen Konzertveranstaltungen, in denen sich fast immer Gleichartiges zu wiederholen pflegt, begrüßte man freudig diese Abwechslung".

Kreuz-Zeitung, 28. November: „. . . die Spielerin mit voller Hingabe, trefflicher Technik und poetischer Auffassung dem ganz schwierigen Werke gerecht zu werden suchte. Lebhafter Beifall lohnte ihr Unterfangen".

Volkszeitung, 23. November: „. . . Bewundern mußte man die Kraft, Energie und Frische, mit der die Konzertgeberin ihr großes klavieristisches Können in den Dienst der Sache stellte. . . ."

Schlesische Volkszeitung, 25. November: „Zum Schluß sei noch des Klavierabends von Ilse Fromm-Michaels gedacht, die im Meistersaale das Werk des kürzlich verstorbenen spanischen Tonsetzers Granados „Goyescas" vortrug. Es war eine Folge von sechs Stücken und einem Nachspiel, die zusammen eine einheitliche, reichbewegte Handlung ergeben und ein Drama für Klavier genannt werden können, die an diesem Abend in Deutschland als Ganzes seine Erstaufführung erlebte. Der Abend sollte zugleich eine Ehrung für Spanien und für den heimgegangenen Komponisten sein. Ilse Fromm zeigte sich als Meisterin des Klavierspiels. Die Wärme und Kraft ihres Vortrags wie der wundervolle, weiche Anschlag einten sich mit seelenvoller Empfindung zum vollendeten Ganzen und ließen die Tongemälde plastisch vor dem Hörer erstehen. Besonders reizvoll waren der feurige spanische Tanz, die Klagen mit dem süßen Nachtigalltriller und „Liebe und Tod" in ihrem eigenartigen Gegensatz. Der Beifall war auch ungemein groß".

Angebote erbeten nach **Cuxhaven, Bahnhofstraße 2,** an die **Konzertkanzlei Ludwig Loewenson, Berlin W 30, Luitpoldstraße 27** oder einem andern **Konzertvermittler.**

Druck von A. Grilter, Cuxhaven.

quickend Beethovens Streichquartett B dur (Op. 18,6) und Goldmarks melodienseliges, aber auch ziemlich plauderhaftes Klavierquintett. Dazwischen brachte Herr Anders mit Webers Konzertduett für Klarinette und Klavier (Malata) des Freischützkomponisten Lieblingsinstrument zu Ehren. Es stellt dem Geschmack des Chemnitzer Konzertpublikums ein gutes Zeugnis aus, daß nicht nur dieses Konzert, sondern auch ein Sonatenabend der Herren Malata und Bobell ausverkauft war. Dieser Abend, der als Aufmunterung zur Hausmusik zu begrüßen war, brachte Violinsonaten von Tartini, Mozart und Beethoven. Merkwürdig schlechten Besuch hatte ein Richard Strauß-Abend, in dem Aline Sanden die übliche Auswahl von Liedern sang und Bruno Türschmann „Enoch Arden" mit der schönen Klavierbegleitung sprach. Zum Schluß sei noch ein Brahms-Klinger-Abend erwähnt. Da sprach Pfarrer Mensing aus Dresden in geistvoller, anregender Art über Klingers Brahms-Denkmal und -Radierungen, die er in guten Lichtbildern zeigte; die Kammersängerin Rahm-Rennebaum sang die dazu gehörigen Lieder mit vollendeter Ausdruckskunst, und Prof. Mayerhoff dichtete die Begleitungen sowie das Schicksalslied am Flügel nach.

Rundschau

Noten am Rande

Vom Winderstein-Orchester. Hofrat Professor Winderstein schreibt uns aus Bad Nauheim: In Heft 51/52 Ihres geschätzten Blattes heißt es gelegentlich der Besprechung eines Konzerts der Geraer Hofkapelle:

„Da das Winderstein-Orchester seine Existenz aufgegeben hat, konnte man" usw. Dieser Satz darf nicht ohne Widerspruch meinerseits hingenommen werden, da man auf den Gedanken kommen könnte, die Existenzaufgabe wäre eine freiwillige gewesen. Dem ist aber nicht so; sondern das Fortbestehen des Orchesters — für welches in Friedenszeiten rechtzeitig zu sorgen, die maßgebenden Kreise Leipzigs leider versäumt hatten — wurde durch die Kriegsverhältnisse (Lokalschwierigkeiten, Fortfall der Konzerte in den Nachbarstädten, Einberufungen zum Heeresdienst) einfach unmöglich. Das Orchester war also gezwungen, im Frühjahr 1915 seine Tätigkeit einzustellen. So, und nicht anders ist der Sachverhalt. Zu meiner großen Genugtuung hat sich indessen selbst während der Kriegszeit das Bedürfnis nach guten Orchesterkonzerten derart fühlbar gemacht, daß ich entschlossen bin, mein Lebenswerk — als solches darf ich die Gründung des Orchesters und seine Erhaltung durch fast zwei Jahrzehnte wohl bezeichnen — sobald als möglich wieder aufzunehmen, und damit meinen Musikern, wenn sie aus dem Felde heimkehren, ihre Existenz in Leipzig zurückzugeben. Es ist zu hoffen, daß die maßgebenden Kreise der Stadt diesmal dem Orchester hinsichtlich seiner Existenzbedingungen mehr als früher entgegenkommen, und damit ein Unternehmen stützen und fördern, welches dem öffentlichen Musikleben Leipzigs unentbehrlich ist, weil es dem Musikbedürfnis weitester Kreise Genüge leistet. Denn auf die Dauer wird sich Leipzig hinsichtlich seiner musikalischen Versorgung wohl nicht von — Gera abhängig machen wollen.

Kreuz und Quer

Aachen. Der städtische Musikdirektor Fritz Busch, zurzeit Leutnant d. R. im Ersatzbatl. 96 in Gera, und sein Bruder, der Geiger Adolf Busch, erhielten nach einem Sonatenabend in Gera vom Fürsten Heinrich XXII. zu Reuß j. L. die Goldene Medaille für Kunst und Wissenschaft am Kriegsband. Fritz Busch wurde außerdem vom Fürsten zu Schwarzburg-Rudolstadt das Ehrenkreuz mit Schwertern verliehen.

Bayreuth. Der Dresdner Architekt Fritsche hat vorgeschlagen, in Verbindung mit den Wagner-Festspielen auf dem Festspielhügel in Bayreuth olympische Festspiele zu veranstalten. Die Familie Wagner hat jedoch diesen Plan abgelehnt; um ihn trotzdem zu verwirklichen, hat der genannte Architekt sich nunmehr an den Stadtrat von Bayreuth gewendet.

Berlin-Friedenau. Anläßlich seines 80. Geburtstages wurde Max Bruch von der Gemeinde Friedenau, deren langjähriger Mitbürger er ist, zum Ehrenbürger ernannt.

Berlin. Eine Bruch-Feier fand am 7. Januar in der Berliner Kunstakademie statt. Das Festkonzert in der Musikhochschule leitete Prof. Dr. Schumann. Musikordnung: Bruchs Vorspiel zur Oper Loreley (1863), Szenen und Chöre aus dem Oratorium Gustav Adolf (1898), Bruchs Violinkonzert in G moll Prof. Willy Heß (am 7. Januar vor 50 Jahren zum ersten Male von Joachim im Bremen gespielt).

— Prof. Robert Kahn wurde als Nachfolger Philipp Scharwenkas in den Senat der Königl. Akademie der Künste berufen.

— Hier wurde unlängst eine Deutsche Musikgesellschaft gegründet, die der musikwissenschaftlichen Forschung und Lehre und damit der Vertiefung des musikalischen Lebens dienen soll. Sie will im deutschen Sprachbereiche nach Art der ehemaligen Internationalen Musikgesellschaft einen Mittelpunkt für Musikwissenschaft und höhere musikalische Bestrebungen bieten und ihren Mitgliedern einen sicheren Überblick über Ziele und Leistungen ermöglichen. Geplant ist die regelmäßige Abhaltung von Versammlungen sowie die monatliche Herausgabe einer Zeitschrift. Anmeldungen zur Mitgliedschaft nehmen Breitkopf & Härtel in Leipzig entgegen. Die erste Mitgliederversammlung findet am 20. Januar in Charlottenburg im Königl. Akademischen Institut für Kirchenmusik statt.

Berlin. Der angesehene Berliner Musikverlag Adolph Fürstner bestand am 1. Januar fünfzig Jahre. Er ist von dem Vater des jetzigen Besitzers Otto Fürstner gegründet worden. Fürstner hat ehedem Wagners Rienzi, Holländer und Tannhäuser, späterhin Opern von Humperdinck, „Bajazzo" von Leoncavallo, „Manon" von Massenet, sämtliche Musikdramen von Strauß und jüngst „Palestrina" von Pfitzner verlegt.

— Johannes Velden hat gemeinsam mit der Berliner Pianistin Charlotte Kaufmann im Dezember des vergangenen Jahres in einer größeren Anzahl von Zweigvereinen der „Deutschen Gesellschaft für Kunst und Wissenschaft in Posen" einen Vortrag über Musikverstehen mit Erläuterung gehalten, dessen wesentlichste Punkte sich bezogen auf: Elementares Musikbedürfnis, Musik als Ausdruck, Tonmalerei und musikalische Charakteristik.

— Ilse Fromm-Michaels spielte in ihrem letzten Klavierabend eine Folge von Klavierstücken von Enrique Granados, betitelt „Goyescas". In diesem Werk unternimmt es Granados, Bilder seines Landmannes Goyas musikalisch umzudichten. Frau Fromm-Michaels brachte das Werk mit ausgezeichneter Technik und warmer Empfindung zum Vortrag. Näheres ist aus dem diesem Hefte beiligenden Prospekt zu ersehen.

Dessau. Der Herzog von Anhalt verlieh dem Komponisten und Hofpianisten Prof. Xaver Scharwenka anläßlich eines Konzertes die Medaille für Kunst und Wissenschaft in Gold.

Dresden. In der Dresdner Hofoper wird „Der Eroberer" von Brandt-Buys am 14. Januar zur Uraufführung kommen.

Leipzig. Marie Lipsius, die unter dem Decknamen La Mara bekannte Musikschriftstellerin, wurde am 30. Dezember 80 Jahre alt. Die aus der Leipziger Gelehrtenfamilie Lipsius stammende, geistig noch frische Frau hat zahlreiche vortreffliche musikbiographische Arbeiten geschrieben. Ihre musikalischen Studienköpfe (1868 u. f.), ihre mannigfachen Beiträge zur Erläuterung von Liszts Leben und Schaffen, ihre Übersetzung von Liszts Buch über Chopin werden ihren Namen erhalten. Sie wurde zur Professorin der Musik ernannt.

Leipzig. Das Direktorium des Königl. Konservatoriums der Musik zu Leipzig wählte den Musikverleger Königl. Sächs. Hofrat Richard Linnemann (i. Firma: C. F. W. Siegel) zum Mitglied.

Halle a. S. Im Stadttheater wurde am Neujahrstage die komische Oper „Doktor und Apotheker“ von Carl Ditters von Dittersdorf mit durchschlagendem Erfolge aufgeführt.

Königsberg. Hier starb der Dirigent Prof. Max Brode, der die hiesigen Sinfoniekonzerte ins Leben gerufen hat.

Lille. Am 20. und 21. Dezember fanden in dem prächtigen Theater zu Lille vor einer feldgrauen Zuhörerschaft unter Leitung des Generalmusikdirektors Prof. Mikorey (Dessau) zwei Tristan-Aufführungen statt mit Frau Pfeilschneider (Bremen) als Isolde und Leonor Engelhard (Dessau) als Tristan. Der Erfolg war groß.

Wien. Für das Wiener Burgtheater wurde der Komponist Josef Reiter als Kapellmeister verpflichtet; eine Reform des Orchesters ist beabsichtigt.

Würzburg. Frau Kammersängerin Tilly Cahnbley-Hinken erhielt vom Herzog Eduard von Sachsen-Koburg und Gotha die Goldene Medaille für Kunst und Wissenschaft.

Neue Musikalien

„Walhall“, Melodram, Text von Lo Bergner, Klavierbegleitung von Erhard Georgi, Pr. 5 Mk., im Selbstverlag bei letzterem (Siegmar i. S.) erschienen. Die Dichtung zeigt ein geisterhaft vom Mondlicht beschienenes Schlachtfeld, auf dem ein Held, die heißumstrittene Fahne krampfhaft in der Rechten festhaltend, sein junges Leben aushaucht. Im Todeskampfe erscheinen ihm seine gefallenen Mitkämpfer, die, auf lichter Wölbung nach Walhall ziehend, ihn, mit Eichen- und Lorbeerzweigen geschmückt, in Wotans Heldensaal geleiten. Vorwiegend R. Wagnersche Motive zugrunde legend sowie einige Male Anklänge an Volkslieder einflechtend, hat der Komponist hierzu eine den Textinhalt durchweg treffende, interessante (mitunter allerdings auch etwas gesuchte) Musik geschrieben, die gut vorgetragen — in Verbindung mit der die verschiedenen Phasen der Situation trefflich malenden Dichtung — von ergreifender Wirkung ist und einen tiefen Eindruck hinterlassen wird.

Lieder für Gesang und Klavier, gedichtet von Paul Berner, komponiert von Alfred Mello, herausgegeben vom Dichter (Leipzig-Schleußig). Dem Komponisten ist es geglückt, die frischen, anmutigen Dichtungen in entsprechende musikalische Gewandung zu kleiden. Gut sanglich, gleich schön in Melodie wie Begleitung, dürften vorliegende Lieder („Abendlied“, „Frühlingserwachen“, „Heimweh“ Pr. je 2 Mk., und „Deutsches Fliegerlied“ Pr. 1.80 Mk.) bald in weiteren Kreisen Eingang finden. Daß Kammersänger Kase bereits einige gesungen hat, dürfte ihnen noch zu besonderer Empfehlung gereichen. Vielleicht entschließt sich der Verleger auch zu einer Herabsetzung der ziemlich hohen Preise. E. B.

Leipziger Konzerte

10. Januar: 13. Gewandhauskonzert.
11. Januar: Liederabend Eleonor Schloßhauer, Kaufhaus.
17. Januar: 14. Gewandhauskonzert.
18. Januar: Liederabend Dr. Leo v. Herget, Kaufhaus.
19. Januar: Klavierabend Max Pauer, Kaufhaus.
26. Januar: Liederabend Ernst Possony, Kaufhaus.
27. Januar: Mozart-Abend Klinglerquartett, Kaufhaus.
2. Februar: Liederabend Erna Hähnel, Kaufhaus.

Der heutigen Nummer liegt ein Prospekt der Pianistin **Frau Ilse Fromm-Michaels** bei, auf den wir unsere Leser besonders aufmerksam machen.

Verantwortl. Schriftleiter: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes, Leipzig. — Verlag von Gebrüder Reinecke Hof-Musikverlag in Leipzig, Königstraße 2. — Druck von Robert Noske, Borna-Leipzig.

Neue Zeitschrift für Musik

Begründet 1834 von ROBERT SCHUMANN

Seit 1. Oktober 1906 vereinigt mit dem »Musikalischen Wochenblatt«

Unabhängige Wochenschrift für Musiker und Musikfreunde

85. Jahrgang Nr. 3|4

Jährlich 52 Hefte. — Abonnement vierteljährlich M. 2.50. Bei direkter Frankozusendung vom Verlag nach Österreich-Ungarn noch 75 Pf., Ausland M. 1.30 für Porto.

— Einzelne Nummern 40 Pf. —

Schriftleitung: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes

Hauptgeschäftsstelle und Verlag: Gebrüder Reinecke, Hofmusikalienverleger

Fernsprech-Nr. 15085 LEIPZIG Königstraße Nr. 2.

Donnerstag, den 24. Jan. 1918

Zu beziehen durch jedes Postamt, sowie durch alle Buch- und Musikalienhandlungen des In- u. Auslandes.

Kunstfragen der Gegenwart und Zukunft

Kritische Betrachtungen

Von Dr. **Otto Chmel** (Prag)

Vor mir liegt ein Bändchen aus der weitverbreiteten Sammlung „Aus Natur und Geisteswelt". Es trägt den Titel „Die moderne Oper" und rührt von dem bekannten Musikhistoriker Edgar Istel her. Hat dieser sich mit seinem Büchlein „Das Kunstwerk Richard Wagners" als kundiger Vertreter der Wagner-Forschung, um nicht zu sagen Wagner-Philologie, erwiesen, so überrascht er den Leser in der „modernen Oper" durch seinen weiten Blick. Nicht ein kühl abwägender Historiker, sondern ein warmfühlender Künstler spricht zu uns.

Vor allem sucht Istel, der ja selbst als Opernkomponist hervorgetreten ist, die Bahn für künftige gesunde Opernwerke freizumachen. Sein Büchlein ist nebst einigen Aufsätzen, die in verschiedenen Zeitschriften erschienen sind, ein Anzeichen dafür, daß wir an einem Standpunkt in der Opernkomposition angelangt sind.

Es sei mir gestattet, vom Standpunkt des Praktikers aus einige Punkte zu beleuchten, auf die die Aufmerksamkeit der Allgemeinheit überhaupt noch nicht oder noch nicht genügend hingelenkt wurde. Man mag sich noch so sehr eines ruhigen Tones befleißen und sich bemühen, die Dinge sine ira et studio zu betrachten, — beim Anblick so vieler unlauterer Kräfte, die beim heutigen Opernbetrieb am Werke sind, überläuft einem mitunter die Galle, und man fühlt sich bemüßigt, die Feder statt in die Tinte — in Essig zu tauchen. Man halte es einem Musiker, dem seine Kunst heilig ist, zugute, wenn hie und da eine scharfe Bemerkung abfällt.

I.

Man braucht bloß einige Werke moderner und hypermodernster Opernkomposition kennen zu lernen, um nur zu bald zu bemerken, daß ihre verschiedenen Verfasser nach einer erschreckend einförmigen Schablone gearbeitet haben. Gewöhnlich legen sich moderne Opern-, besser „Musikdramen"-Verfertiger folgende abstruse Ästhetik zurecht, deren zwar nicht kodifizierte, aber praktisch desto unverrückbarer festgehaltene Grundsätze folgende sind: 1. Ja keine geschlossene Form! Innerhalb des Aktes nie einen Anfang oder ein Ende erkennen lassen. 2. Niemals an einer Tonart festhalten, sondern immer ruhelos von einer Tonart in die andere modulieren! Vor allem den Zuhörer nie zur Besinnung kommen lassen, wie dies die Großmeister so gut verstanden, der Zuhörer könnte sonst darauf kommen, daß man musikalisch nichts zu sagen hat. 3. Jede Melodie und jede wärmere Gefühlsäußerung vermeiden! Man halte es nicht für eine gehässige Übertreibung, wenn vor allen diese drei Punkte hervorgehoben werden. Man greife irgendein beliebiges Opernwerk der jüngsten Gegenwart und „modernsten" Richtung heraus, und man wird die bezeichneten Grundsätze ängstlich beobachtet finden.

Der Fernerstehende wird sich vielleicht verwundert fragen: Wieso konnte es überhaupt zu dem jetzigen ungesunden Stande der dramatischen Produktion kommen? Der Eingeweihte wird gewiß einige Umstände namhaft machen können, die zur gegenwärtigen Entwicklung beigetragen haben, ich glaube aber, man scheut sich hie und da, das entscheidende Wort auszusprechen, obwohl es nicht schwer fällt, der Wahrheit nahezukommen.

Der musikalische Spielplan der Bühnen wird von zwei Richtungen beherrscht, die sich ängstlich aus dem Wege gehen und jede gegenseitige Berührung geflissentlich vermeiden, ich meine die Oper und die Operette. Die stilistischen Verschiedenheiten beider Richtungen sind so groß, daß sogar eine strenge Teilung zwischen den darstellenden Kräften eingetreten ist, die sich der einen oder der anderen Richtung zuwenden wollen.

Die Theaterdirektionen sind bemüßigt, sowohl für die Oper als auch für die Operette je ein eigenes Ensemble heranzuziehen. Verfügt der Opernsänger und die Opernsängerin über eine voll ausgebildete Stimme, die auch den anstrengendsten Partien gewachsen sein muß, so legt man bei der Operette viel mehr Wert auf leichte Stimme, auf einen Parlandostil, der zwischen Singen und Rhythmisieren, die Notenwerte nur andeutendem Sprechen die Mitte hält, auf besonders lebhaftes Spiel und v o r a l l e m B e h e r r s c h u n g d e r m o d e r n e n T a n z f o r m e n. Ein Sänger oder eine Sängerin ist schon sehr vielseitig, wenn sie sich in Oper u n d Operette verwenden läßt, ein Sänger, der laut Kontrakt nur für die Oper verpflichtet ist, entschließt sich nur schwer und über besonderes Ersuchen der Direktion, wenn Not am Mann ist, ausnahmsweise einmal eine Partie in der Operette zu übernehmen. Zur Vermeidung von Mißverständnissen sei bemerkt, daß ich vor allem an die Zustände an g r o ß e n Bühnen denke.

Diese Scheidung zwischen Opern- und Operettenstil, wie sie großenteils durch die Komponisten herbeigeführt

wurde und die erwähnte Scheidung zwischen den darstellenden Kräften zur Folge hatte, wirkt jetzt um so schärfer wieder auf die Komponisten zurück. Der Komponist, der jetzt für die Bühne schreibt, steht — man könnte fast sagen: von vornherein — im Banne der einen oder der anderen Richtung. Ja es scheint sogar, daß Begabung und Erziehung für die eine oder die andere Richtung prädestinieren. Es dürfte kaum vorkommen, daß ein Komponist, den seine Begabung zur Oper hindrängt, später zur Operette abschwenkt. Noch seltener dürfte der Fall eintreten, daß ein Komponist, dem einmal ein Goldstrom moderner Operetten-Tantiemen zufloß, sich bemüßigt fühlt, mit dem Kothurn der ernsten Oper einherzuschreiten.

Noch mehr, die Kritik hat sogar zweierlei Maß bereit, je nachdem es sich um Opern oder Operetten handelt. Die Oper wird wirklich als Kunstwerk ernst genommen und dementsprechend mit strengem Maßstab gemessen, die Operette — je nun, sie erhält eigentlich das Theater finanziell —, da darf man nicht zu genau sein. Man überhört gerne melodische Anleihen bei Johann Strauß und Offenbach — die allerjüngsten Operettenschöpfer brauchen schon aparte Bezugsquellen und entlehnen daher gerne bei Josef und Eduard Strauß. Wir wollen auch nicht untersuchen, wie sehr das Niveau der modernen Operettenkomponisten seit Suppé und Johann Strauß gesunken ist — Ensemblesätze, wie sie die Klassiker der Operette mit Meisterhand gebaut haben, sucht man in den heutigen Operetten vergebens — für uns handelt es sich vielmehr um folgendes:

Jede der beiden Richtungen dramatischer Komposition: die Oper bezw. „Musikdrama" einerseits und die Operette andererseits, haben sich auf eine bestimmte Schablone festgelegt, die sie auf keinen Fall verlassen wollen. Ja es scheint fast, als ob beide Formen einer gewissen Erstarrung entgegengingen. Die Stagnation in der Formenbildung, wie wir sie zu unserem Bedauern in der Opernkomposition konstatieren müssen, datiert seit Richard Wagner. Um jedes Mißverständnis zu vermeiden, erkläre ich ein für allemal, daß es mir durchaus fernliegt, eine Polemik gegen Richard Wagner einzuleiten und seine Schöpfungen irgendwie herabzusetzen. Es handelt sich nur darum, gewisse schädliche Auswüchse einer übertriebenen Wagner-Verehrung zu brandmarken. Es ist nur zu begreiflich, daß Wagners Werke, nachdem sie langsam jeden Widerstand überwunden hatten, sich überall durchsetzten und jedes empfängliche Gemüt in Bann schlugen.

Wagner hat der dramatischen Musik eine Ausdrucksgewalt verliehen, die vordem unerhört war und die auch denjenigen mitriß, der sich weniger hinreißenden Stellen gegenüber ablehnend verhielt. Beispiele aufzuzählen, hieße Bände vollschreiben. Ich erinnere an die in ihrer Art einzig dastehende sinnliche Glut des Venusberg-Bacchanales im Tannhäuser, an die wundervolle zweite Hälfte des ersten Aktes der Walküre mit dem herrlichen Zwiegesang des Geschwisterpaares Siegmund und Sieglinde, an das hohe Lied der Liebe in Tristan. Eine derart überragende Schöpferkraft wie Wagner mußte sich naturnotwendig ihre eigenen Ausdrucksformen schaffen. Seine Doppelbegabung als Dichter und Komponist führte ihn dazu, die Schranken des alten Opernaufbaues mit dem ihm hinderlichen Gerüst der abgeschlossenen „Nummern" allmählich, aber um so sicherer niederzureißen. Die Doppelbegabung im Bunde mit einer von früh auf geschärften Begabung für die Bühnenwirkungen ließen ihn das „Gesamtkunstwerk" schaffen. Daß bei der Vereinigung dreier Künste zu einem Gesamtwerk die einzelne mitunter zu kurz kam — die am meisten zu kurz kam, war die Musik —, das verschlug Wagner für seine Zwecke nichts, das erregte aber den heftigsten Widerspruch bei seinen Zeitgenossen. Seine unbeugsame Energie trieb ihn dazu, auch dort die allerletzten Konsequenzen zu ziehen, wo ein anderer sich zu einem Kompromiß mit der alten Richtung entschlossen hätte. Ein Beispiel dafür ist der zweite Akt Walküre. Die Handlung erforderte es, daß Wotan im Gespräch mit der Walküre die Geschehnisse nochmals aufrollte, die zum Burgbau im „Rheingold" geführt hatten, ja daß Wotan Dinge erzählte, die im Rheingold nicht erwähnt sind, die aber zur Klarstellung des folgenden durchaus notwendig sind. Was Wotan hier erzählt, ist musikalisch nicht im mindesten anregend. Ein Musiker der älteren Schule hätte getrachtet, im denkbar raschesten Tempo darüber hinweg zu kommen. Dazu bot sich das Hilfsmittel des Rezitativs oder des gesprochenen Dialogs. Lortzing, auch ein Dichtermusiker, und zwar keiner von den schlechtesten, hätte die ganze Stelle einfach sprechen lassen. Wagner stand hier vor dem Dilemma, entweder in das System des Musikdramas, wie er es auszubauen im Begriffe stand, eine Lücke zu reißen und mittelbar zum System der geschlossenen Form zurückzukehren oder seiner Theorie vom Musikdrama treu zu bleiben und die ganze Stelle durchzukomponieren. Er entschied sich bekanntlich für das letztere. Daß nun der zweite Akt der Walküre ermüdende Längen aufweist, denen man trotz aller Kürzungen nicht beizukommen vermag, verschlägt weniger, als daß sämtliche Komponisten nach Wagner vermeinten, nun müsse man, um ja nicht die Musik innerhalb des Aktes zu unterbrechen, alles und jedes komponieren, was nur im Text vorkommen kann. Der übermächtige Zauber der Wagnerschen Musik hat einerseits dazu geführt, daß die Zuhörer berauscht von der hinreißenden Ausdruckskraft einzelner musikalischer Höhepunkte auch solche Längen willig mit in Kauf nehmen, die sich zwischen den Höhepunkten ausbreiten, andererseits die Komponisten sich geradezu blindwütig auf das Studium der Wagnerschen Bühnenwerke stürzten und jede Einzelheit mit Heißhunger verschlangen. Dabei verwechselten sie nur zu oft Wagners persönlichen musikalischen Stil mit dem Stil des Musikdramas. Wagners kühne Harmonik, die massenhafte Anwendung von Durchgangsharmonien, das Überwiegen langsamster getragener Zeitmaße schienen kennzeichnende Merkmale der Musikdramas überhaupt zu sein. Dabei ging man vielfach willkürlich vor. Man sah nur, was man wollte, und übersah, was man sehen sollte. Diejenigen Komponisten überdies, die sich außerstande fühlten, innerhalb der alten überlieferten Formen etwas Gediegenes zu leisten, glaubten nun befugt zu sein, alle und jede Fessel zu sprengen. Dabei blieben alle Warnungen Wagners, der wohl ahnen mochte, was unfähige Komponisten, seine Absichten mißverstehend, zutage fördern würden, unbeachtet. Vergebens blieb Wagners Mahnung, sich beim Komponieren vor allem an einen bestimmten Modulationsplan zu halten, es war vergebens, daß er großartige Szenen entworfen hatte, aus denen seine wohldurchdachte Art, die Tonarten zur Erreichung gewisser musikdramatischer Absichten maßvoll zu gruppieren, sich deutlich erkennen ließ. Umsonst! Die jüngste Komponistengeneration moduliert unaufhaltsam darauf los, als

gelte es, mit Gewalt jeder Tonalität aus dem Wege zu gehen.

Wie schön hat Wagner die erste Hälfte der Rheintöchterszene im Rheingold, solange Alberich den Rheintöchtern nachjagt, nur in Es dur und den allernächsten verwandten Tonarten C moll, G moll, As dur Des dur gehalten! Erst von dem Augenblicke an, da das Rheingold anfängt zu erglühen, bereitet Wagner über dem Orgelpunkt G zuerst mit dem tonartlich unbestimmten verminderten, dann mit dem auf die gewünschte Tonart direkt lossteuernden Dominantseptakkord das leuchtende C dur vor, bis mit dem hellen Erstrahlen des Rheingolds auch der strahlende C dur-Dreiklang ertönt. Bis dahin hat Wagner die Tonart C dur geflissentlich vermieden, nun aber erscheint sie trotz ihrer — nach heutigen Begriffen ziemlich großen — Nähe zu Es dur als etwas ganz Neues, Überraschendes und wird bis zum Schluß der Rheintöchterszene zielbewußt festgehalten. Erst als sich mit Alberichs Drohung die Stimme verdunkelt, tritt das düstere C moll auf, und damit kehrt Wagner wieder in den engsten Bereich des Es dur zurück. Eine ähnlich geschlossene Anlage weist ferner die III. Szene des II. Aktes der Meistersinger auf, die durchweg in F dur gehalten ist, in F dur beginnt, in ihren Glanzstücken (Pogners Ansprache, Walter Stolzings Werbelied) immer wieder das Tonartbewußtsein stärkt und im Schlußensemble abermals die F dur-Tonalität bekräftigt. Man beachte, daß der Gesamtrahmen der Meistersinger durchaus C dur als vorherrschende Tonart erscheinen läßt (Vorspiel, I. Szene des I. Aktes, im III. Akt fast die ganze Szene auf der „Festwiese" mit geringen Abweichungen). Ein eingehendes, mit einiger Voreingenommenheit betretenes Studium der Bühnenwerke Wagners, auch seiner Spätwerke, hätte unseren „Neuen" zeigen müssen, daß Wagner viel mehr von der alten geschlossenen Opernform übernommen hat, als man gewöhnlich glaubt. Die Fäden, die sich von der alten Oper zum Musikdrama hinüberspinnen, sind stark, und es sind ihrer nicht wenige, sie offenbaren sich aber nur bei liebevollem und objektivem Studium.

Daneben hätte sich auch eine Berücksichtigung von Verdis Spätwerken, vor allem seiner Aida lohnend erwiesen. Ich verweise nur auf das Finale des II. Aktes, die Krone aller Finali. Wie da alles vom ersten Trompetenstoß an auf Es dur gestellt ist, wie abgesehen von Amonasros Intermezzo in D moll und dem sich anschließenden F dur-Ensemble immer wieder die Einheit der Es dur-Tonalität betont wird, wie zur letzten Bekräftigung der das ganze Finale beherrschenden thematischen Einheitlichkeit das Motiv des Einzugsmarsches, der Gesang der Priester und Aidas flehender Gesang zunächst nacheinander und dann in drei Stockwerken übereinander aufgebaut werden, das ist vielleicht die erhabenste Schöpfung, die großartigste Durchbildung dessen, was die Große Oper seit den Tagen ihres größten Glanzes an rein musikalischen Werten gesammelt hat.

Aber das ist alles für unsere Jungen umsonst geschrieben: Verdi, der ist ja längst abgetan und die anderen vor ihm und um ihn noch mehr! Wozu sich denn mit altem Regelkram plagen! Es winkt ja Wagner, es winkt das Kunstwerk der Zukunft! Ihn mißverstehen war ja so leicht, und ihn zu verwässern noch mehr!

Wie eine gähnende Kluft den stürmischen Reiter jählings verschlingt, der ihrer nicht achtet, so verschlang die fata morgana des Musikdramas alles, was ihr eilends nachjagte. Die Gefahren, die die gedankenlose Nachahmung des späten Wagner in sich barg, das Wahnwitzige des Unterfangens, mit schwacher Phantasie die Formen erfüllen zu wollen, die ein Riesengeist nur zum eigensten persönlichen Gebrauch für sich ersonnen hatte, sah keiner. Und so taumelten denn ganze Generationen in den jähen Abgrund hinein, schmähliche Spuren ihrer eilenden Jagd nach einem flüchtigen Phantom hinterlassend.

Wer die Annalen der jüngsten Musikgeschichte flüchtig durchblättert, wird kaum das Unheil in seiner vollen Größe gewahr werden, das die „Musikdramenkomposition" angerichtet hat. Eine Statistik, die in Istels Buch mitgeteilt ist, gibt uns einen annähernden Überblick über die Opern, die in den Jahren 1883—1913 zur Uraufführung kamen; diese von Herrn Kurt Stieglitz geführte Statistik berichtet über die Uraufführungen, die in 71 Städten stattfanden. Sie umfaßt 520 deutsche Opern von 304 Komponisten. Wohlverstanden nur die Opern, die aufgeführt wurden. Nicht mitgezählt sind natürlich jene vielen Opern, deren Zahl man gewiß aufs 5—10fache veranschlagen kann, die außerdem komponiert, aber nicht aufgeführt wurden.

Von diesen 520 Opern, die wenigstens einmal das Rampenlicht erblickt haben, haben nur vier einen wirklich dauernden Publikumserfolg errungen, nämlich Tiefland, Hänsel und Gretel, Evangelimann und Kuhreigen. Die „Salome", die Istel statt des Kuhreigens anführt, glaube ich deswegen ausscheiden zu dürfen, weil sie ihren vorübergehenden Erfolg weniger dem inneren Wert als einer geschickt inszenierten Reklame verdankte, die von einer sich selbst hypnotisierenden Presse ausging. Nach dem Kriege, wenn eine innerliche Gesundung in allen Kreisen des deutschen Volkes Platz greift, wird für die übertriebene schwüle sinnliche Sphäre, wie sie an dem orientalisch-hellenistischen Hofe des Herodes geherrscht und die nun Richard Strauß auf seine Art in eine raffinierte Nervenkunst zu bannen versucht hat, kein Verständnis da sein.

Erfolge, die den Weltkrieg überdauern werden, sind nur die der vier vorgenannten Opern. Diese Opern sind schon deswegen bemerkenswert, weil sich ihre Komponisten, jeder auf seine Art, von dem übermächtigen Einfluß Wagners zu emanzipieren verstanden. Ist es bei Humperdinck die Verwendung volksliedmäßig nachempfundener einfacher Weisen und ihre kaum zu übertreibende, durchaus unaufdringliche kontrapunktische Verarbeitung, die naturnotwendig zur geschickten Anwendung geschlossener Formen innerhalb der durchlaufenden Musik führte, so ist es bei Kienzl seine angeborene Neigung zur Einschiebung von Liedformen, die seinem empfindsamen Naturell Gelegenheit gaben, sich zu entfalten. D'Albert riß namentlich in der knappen zweiten Fassung des „Tiefland" das Publikum durch sein überschäumendes Temperament mit sich fort. Noch klarer wird der Sachverhalt, wenn wir die Siegeslaufbahn der erfolgreichsten tschechischen Oper, der „Verkauften Braut" von Smetana, betrachten. Smetana hat bekanntlich erklärt, er habe, um den Vorwurf zu entkräften, daß er nur im Wagner-Stil schreiben könne, mit der „Verkauften Braut" beweisen wollen, daß er imstande sei, auch volkstümlich zu schreiben. Und siehe, die „Verkaufte Braut" wird sein populärstes Werk, auch die meistaufgeführte Oper in Prag, wo seinen

anderen Opern der Umstand nicht hinderlich ist, daß sie nur dem mit der tschechischen Sagenwelt Vertrauten verständlich sind.

Die übrigen 516 Opern wurden, wie sie es verdienten, ehrenvoll zu Grabe getragen, die Ausbeute ist schmachvoll genug: ein Erfolg auf 129 enttäuschte Hoffnungen.

Die Ursachen dieses entsetzlichen Fiaskos — es ist höchste Zeit, endlich einmal offen und aufrichtig darüber zu sprechen — haben die Komponisten nur bei sich selbst, beim Publikum und bei der Kritik zu suchen. Die Komponisten haben es sich selbst zu verdanken, wenn ihre Werke es kaum zu einem vorübergehenden Erfolg brachten, weil sie sich darauf versteiften, zu einem blutlosen Text eine noch blutlosere Musik zu schreiben. Zunächst wurden einmal die entlegensten Schächte der „Edda“ durchforscht, dann mußten die Sagenkreise anderer Völker herhalten. Als in diese blutlose Schattenwelt Mascagni und Leoncavallo mit ihren bluttriefenden, aber lebenswahren Gestalten hereinplatzten, konnte es auf einmal nicht genug blutrünstig zugehen. Von da ab feierte der Verismus seine Orgien. Daß Leoncavallo und Mascagni das Wunder vollbrachten, die Sänger endlich einmal wirkliche Melodien singen zu lassen, das wurde natürlich überhört. Der Verismus greift nach Deutschland über, aber die Leitmotivtüftelei, die schwammige Musik, das Erdrücken der ohnehin bloß rezitierenden Singstimmen durch tonmalende Riesenorchester, dieser Unfug blieb weiter und trieb neue Blüten. Noch dazu stehen die meisten Komponisten den berechtigten Anforderungen der Sänger verständnislos, ja geradezu ablehnend gegenüber. Nicht nur einer, sondern die meisten stehen praktisch auf dem Standpunkt: „Die Sänger können krepieren, wenn nur das Orchester seine Effekte gut herausbringt“. Leider finden sich begeisterte Verehrer, die es noch preisen, wenn der „Meister“ moderner Sensationsopern die Singstimmen vom Singen erlösen will!

Man wundere sich nicht, wenn ein unverbildeter Geschmack diese Leute samt ihrer Afterkunst beiseite schiebt und sich immer mehr nach jenen Werken sehnt, wo die menschliche Singstimme, die immer noch das Schönste aller Instrumente ist, zu ihrem Rechte kommt und nicht über Orchestereffekten und Leitmotivtüfteleien verkümmert. Man wundere sich nicht, wenn „welscher Dunst und welscher Tand“ immer noch deutsches Land überschwemmt und das Publikum für jene welschen Opern schwärmt, wo man singen hört, wo die Stimme des Sängers und das Ohr des Hörers in Melodien schwelgen können. Freilich wird mancher nachwagnersche Komponist, der im Schweiße des Angesichts eine 30—40 zeilige Partitur vollendet hat, mit Unmut auf jene italienischen und französischen Opern blicken, die zwar weniger Partiturzeilen, aber mehr Melodien aufweisen.

II.

Welche Ergebnisse hatte dieser — wie wir sahen beschämende — Zustand der nachwagnerschen Musikdramenkomposition zur Folge? Zunächst einmal die eine unerwünschte, daß das Publikum in steigendem Maße dazu gedrängt wurde, seine Zuneigung italienischen und französischen Opern und noch mehr den Operetten zu schenken. Erst während des Krieges sind wir gewahr geworden, welchen Gefahren unser Musiktreiben zugesteuert hatte, und man beginnt endlich, mit aller wünschenswerten Offenheit diese Gefahren und ihre Ursachen zu besprechen. Man beginnt einzusehen, wie unsere ernst strebenden Opernkomponisten durch ihre totgeborenen Musikdramen gerade das Gegenteil von dem erreichten, was sie erreichen wollten. Sie wollten Erfolge haben, was sie erreichten, waren im günstigsten Falle Achtungserfolge. Wirklich brauchbare Repertoireopern sind nur die vier erwähnten Dauererfolge: Tiefland, Hänsel und Gretel, Evangelimann, Kuhreigen.

Während die seriöse Richtung geflissentlich allem aus dem Wege ging, was dem Publikum zugesagt hätte, kam die Operette den Instinkten der breitesten Masse auf halbem und ganzem Wege direkt entgegen. Sie kam dem Publikum nicht nur entgegen, sie drang dem Publikum gerade das auf, was irgendwie ein gedankenloses Genießen ermöglichte. Statt blutloser Schemen stellte sie lebenswahre Gestalten aus dem modernsten Leben auf die Bühne. Sie greift ins heutige Gesellschaftsleben hinein, spielt ein wenig mit Ehebruch, geradesoviel, daß es für das typische Ehebruchsfinale des II. Aktes ausreicht, sie läßt Herren in Frack und die Damen in Gesellschaftstoilette aufmarschieren, sie hüllt zudem alles in Zigarettenduft ein. Dazu spielt sie ausnahmslos im 20. Jahrhundert — Ausnahmen bestätigen die Regel —, wählt als Schauplatz der „Handlung“ immer nur Wien, Paris, ausnahmsweise Neuyork, wenn's hoch kommt, ein Seebad, und erst in neuester Zeit eine Hochgebirgslandschaft („Endlich allein“ II. Akt). Dazu die Musik möglichst auf Schlager gestellt, immer pikanter Rhythmus, ein Walzer, der „in die Füße geht“, oder eine Polka, oder in der Berliner Lokalposse ein Marsch, jedenfalls „immer feste druff!“ Im Katastrophenfinale des II. Aktes potpourriartige Zusammenfassung aller bisherigen Schlager, eine Heerschau über die wirksamsten „Nummern“. Daß die Komponisten Mühe haben, wenn sie dem Publikum einen neuen Walzer vorsetzen sollen, ihre Karren aus allzu befahrenen Geleisen herauszuziehen, das verschlägt nichts. Am Operettenbetriebe hat der Weltkrieg bisher noch nichts geändert.

Wohl arbeitet man jetzt mit Hochdruck an der „Hebung der Theaterkultur“, man fühlt, daß man am falschen Wege war und noch ist. Wollen wir wirklich eine Besserung unseres Spielplans herbeiführen, dann muß eine gründliche Umkehr auf allen Gebieten stattfinden. Das ganze Räderwerk muß geändert werden, viele der ineinander greifenden Bestandteile müssen ausgemerzt und durch neue bessere ersetzt werden.

Vor allem muß die Kritik die Erziehung des Publikums ganz anders in die Hand nehmen. Es darf nicht verschwiegen werden, daß die Musikkritik an dem trostlosen Zustand der heutigen dramatischen Komposition einen großen Teil der Schuld trägt. Statt zu führen, wurde sie geführt — von Vorurteilen und Schlagwerken. Unkundig ihrer Aufgaben, schwamm sie eben mit dem Strome mit. Es ist vor etwa Jahresfrist in der Neuen Musik-Zeitung hervorgehoben worden, daß eine Neuaufführung von Marschners „Hans Heiling“ an der Dresdner Hofoper deswegen unwirksam blieb, weil „die Kritik, mit dem Verdauen der modernsten Opernwerke beschäftigt, auf Marschner nicht eingestellt war“.

Wie unfruchtbar, wie unselbständig die große Masse

der Durchschnittsreferenten vorgeht, zeigt die merkwürdig einmütig betriebene Hetze gegen Thomas „Mignon". Vor einigen Jahren hat ein „Meister" moderner Sensationsopern sich dahin geäußert, Machwerke wie Thomas' „Mignon" und Gounods „Faust" müßten von den deutschen Bühnen verschwinden. Ehrlich und aufrichtig gestanden, sieht diese Äußerung doch sehr wie Konkurrenzneid aus. Man hat es weniger auf den „Faust" als auf „Mignon" abgesehen. „Mignon" stammt eben noch aus jener sagenhaften, längst entschwundenen Zeit vor dem Kriege, da den Komponisten die Melodien ungesucht zuströmten, da ein Komponist sich den Beifall des Publikums mit einer einfach gegliederten Partitur erwerben mußte — ohne Celesta und Heckelphon. Ja, wenn es bloß auf die Versündigung an Goethe ankäme, dann gehe man radikal vor und merze gleich auch Gounods Faust von den deutschen Bühnen aus, den die heutige Kritik ganz ungeschoren läßt. Wenn man sich schon überhaupt über die Versündigung an einem Großmeister deutscher schöpferischer Kraft aufhält, dann sorge man dafür, daß vor allem das Dreimäderlhaus von den deutschen Bühnen verschwindet. Ist es nicht ein Hohn auf unsere Musikkultur, wenn es in deutschen Landen möglich ist, daß man einen der reichbegabtesten Musikerköpfe, einen, der dem deutschen Volk ans Herz gewachsen ist wie nur wenige, in einer Lebenslage, in der ihm das Schicksal nicht besonders hold war, auf die Bühne stellt? Man mache sich eines klar: bei aller Achtung, bei allem Takt, den die meisten Schubert-Darsteller hoffentlich für ihre Aufgabe mitbringen, genügt ein einziger unbewußter Fehlgriff in einer Nuance, und Schubert, unser melodien- und gemütvollster Liedersänger, ist eine lächerliche Figur! Dazu wird trotz Autorengesetz und trotz Kunsterziehung seine Musik geplündert, und Schubert und seine Freunde müssen singen nach Musiksätzen, die Schubert notorisch nicht für die Bühne bestimmt hat. Der Melodienreichtum seiner „deutschen Tänze" und seiner Sonaten war freilich verlockend genug, für jemanden, der gern eine Operette geschrieben hätte, dem aber vielleicht zu wenig einfiel. Mehr Achtung vor unseren Meistern! Ein Ausnahmegesetz für den Schutz des „Parsifal" zu beantragen, war lange nicht so notwendig, wie es für unseren Schubert notwendig gewesen wäre. Chopin sprach mit Verachtung von den „Leichenfledderern", die gern in den posthumen Werken anderer herumstöbern. Hätte der aristokratische Pole das „Dreimäderlhaus" erlebt, er hätte sich gewiß etwas deutlicher ausgesprochen!

Man hat es getadelt, daß manche Hoftheater an Sonntagnachmittagen dem Publikum „Mignon" vorsetzen. Das ist immer noch besser und anständiger, als wenn ein Direktor, um dem fortwährenden Gekläffe gegen Mignon zu entgehen, eine 1000 mal abgeleierte Operette ansetzt. Die Operetten sind ja in mancher Hinsicht immun. Es ist ja doch in der Zeit des Weltkrieges, wo sich unser Volk um seine heiligsten Güter wehrt, in den Augen mancher Kritiker so sehr viel besser, wenn Graf Boni in der „Csardasfürstin" zu einer widerlichen Leierkastenmelodie die unendlich „geistreichen" Worte singt: „Ganz ohne Weiber geht die Chose nicht, ganz ohne Sonne blüht die Rose nicht!" Es ist ja auch für die Hebung des Geschmackes der breitesten Massen anscheinend viel besser, wenn in der Kinokönigin der widerlich raffinierte Refrain ertönt: „In der Nacht, in der Nacht, wenn die Liebe erwacht!" Das läßt man unbeanstandet hingehen, aber Mignon, die auf Flügeln des Gesanges die herrlichen Worte unseres Altmeisters ertönen läßt: „Kennst du das Land, wo die Zitronen blühen?" muß nach dem Gebot mancher Kritiker von den deutschen Bühnen verschwinden! Wenn das Werk des verdienten Pariser Konservatoriumsdirektors, das in seiner Stilreinheit turmhoch über modernen Erzeugnissen steht, wirklich gar so schlecht ist, dann setze sich eben einer unserer Neunmalweisen hin und schaffe etwas Besseres! Aber nicht nach dem Muster des Dreimäderlhauses!

Man mache sich vor allem klar, daß man, indem man Mignon von den deutschen Bühnen verbannt, den Verismus gerade noch hingehen läßt, die langweiligste Musikdramakomponiererei großzieht und Marschner dem deutschen Volke verleidet, weil er angeblich durch Wagner abgetan ist, in Wirklichkeit aber, weil man vor lauter einseitiger Einstellung auf Wagner es verlernt hat, musikgeschichtlich objektiv werten und würdigen zu können, daß man dadurch der Operette Tür und Tor öffnet!

Was für Folgen die allzu einseitige Einstellung auf Wagner nach sich zog, davon gibt Rudolf Louis in seinem außerordentlich anregenden Buche „Die deutsche Musik der Gegenwart" selbst ein Beispiel, wenn er die jungen Komponisten dazu anhalten will, zunächst in Wagner ganz aufzugehen und sich dann von ihm allgemach loszuringen. Das „Untertauchen" haben alle nur zu gründlich besorgt, auch das „sich losringen" haben fast alle vergessen. Er selbst gibt zu, er habe versucht, die Hauptströmungen der Gegenwart möglichst subjektiv darzustellen, während der wirkliche Historiker sine ira et studio also möglichst objektiv darstellt. Louis fühlt ferner, daß eine gesunde Entwicklung der Opernmusik nur in der Richtung möglich ist, daß der Schwerpunkt wieder mehr auf die Musik gelegt wird. Trotzdem empfiehlt er dem literarisch geschulten Musiker, sich für seine größeren Schöpfungen von außen her dichterisch anregen zu lassen, das Komponieren von Streichtrios, Streichquartette, überhaupt von Musik in geschlossener Form überläßt er ruhig dem braven Musiker, der keine Lust hat, sich dichterische Anregung zu holen. Wenn es auf Rudolf Louis ankäme, würde niemand so ungebildet sein wollen, Streichtrios und Streichquartette zu komponieren und in der absoluten Musik sattelfest zu werden. Der „gebildete" Musiker wird natürlich weiterhin jenen schwammigen, rückgratlosen Musikbrei zutage fördern, der das Publikum in den nachwagnerschen „Erlösungsmusikdramen" zum Überdruß langweilte und es geradezu der ausländischen Oper und Operette in die Arme trieb.

Ein Haupterfordernis für eine schöpferische zielbewußte Musikkritik wäre also gründliche musikgeschichtliche Durchbildung. Man müßte sich darüber klar sein, daß Wagner nicht außerhalb jeder geschichtlichen Entwicklung steht, wie es die orthodoxen Wagnerianer so gerne glauben möchten, sondern daß er auch durch zahlreiche Fäden mit der Vergangenheit verbunden ist. Nur ein durch intensive Beschäftigung mit der Geschichte geweiterter Sinn wird begreifen können, daß es für die heutige Komponistengeneration auch Wege zur Entwicklung über Wagner hinaus geben muß. Sache der Kritik wird es sein, Komponisten, die diesen

Weg einschlagen, sicher zu führen, und sie nicht mit Gewalt zurückzuhalten, wenn ihre Bestimmung sie eben auf diesen Weg hinführt. Ein zweites Haupterfordernis ist gründliche ästhetische Bildung.

Mit Recht hat Riemann (Grundriß der Musikwissenschaft) betont: „Der Musikkritiker, der über neue Erscheinungen auf dem Gebiete der Produktion berichtet oder sein Urteil abgibt, wie die reproduzierenden Künstler bei Vorträgen von Werken der Meister ihrer Aufgaben gerecht werden, sollte vor allem ein durchgebildeter Musikästhetiker sein".

Plaudereien über den Stadtklatsch und die weltschmerzlichen Kaffeehausstimmungen schreibwütiger Piepenbrinks überlasse man gewissen Käseblättchen, dann läßt sich sehr leicht der Raum gewinnen, den eine schöpferische Kritik für ihre Zwecke braucht.

Ein zielbewußter, allseitig durchgebildeter Kritiker, der wirklich Musiker ist, wird vor allem seine Aufgabe darin sehen, seinen Leserkreis wirklich zum Verständnis des vorgeführten Kunstwerkes anzuleiten. Er wird nicht nur trachten, das Publikum vom Personenkultus ab und dem Werk des Schöpfers zuzuleiten, sondern wird auch unablässig bemüht sein, darauf hinzuarbeiten, daß man die Ansprüche an die reproduzierenden Künstler höher stellt. Es ist leider Tatsache geworden, daß man am Sänger nur die Stimme schätzt und erst in zweiter Linie darauf hinhört, ob sie geschult oder nicht. Von einem solchen Kultus des Rohmaterials läßt sich freilich keine künstlerische Wertung erwarten. Wie sehr der ausschließliche Personenkultus, der sich vorzugsweise den Sängern, vor allem den Tenoren zuwendet, das allgemeine Niveau herabgedrückt und die Direktoren auch der bestgeleiteten Hofbühnen verleitet hat, beim Engagement neuer Kräfte ausschließlich auf Stimmenfang auszugehen, davon bot die jüngste Zeit einige krasse Beispiele.

Die übertriebene Ausländerei, an der unser ganzes Kunstleben vor dem Kriege krankte, im Bunde mit dem Fetischdienst des Stimmenkultus hat dazu geführt, daß vielfach Sänger, denen es an aller und jeder musikalischen und schauspielerischen Vorbildung gebrach, ohne jede Lehrzeit nach dem ersten Probesingen an Hoftheatern und anderen sonst gutgeleiteten Bühnen fix engagiert wurden. Der Zweck, den man mit dem übereilten Engagement verfolgte, war der, das kostbare ungeschliffene Rohmaterial ja nicht der Konkurrenz zu überlassen, die daraus vielleicht mehr Kapital schlagen könnte!

Dabei übersah man ganz, daß solche unfertige Stimmen für die betreffenden Bühnen ein totes Kapital darstellen. Ein Sänger, der erst lernen muß, seine Stimme kunstgerecht zu behandeln, der erst lernen muß, auf der Bühne sich zu bewegen, der seine Rollen musikalisch nur mit äußerster Mühe, vielleicht nur ungenau lernt, bedeutet für ein künstlerisch geleitetes Theater nur eine „Repertoirebremse", soferne nicht ältere und erfahrene Kollegen da sind, die fort und fort einspringen. Es ist nicht nur ein gutes Recht, sondern auch die Pflicht der Kritik, zu verlangen, daß solche Anfänger vor allem bei einem anerkannten Meister singen lernen, und erst auf kleinen und mittleren Bühnen jahrzehntelang die nötige Routine erwerben, ehe sie an eine Hofbühne kommen. Wenn früher vor einigen Jahrzehnten das Engagement einer Hofbühne den Abschluß einer dornenvollen Laufbahn bedeutete und durch unermüdliche Selbsterziehung errungen sein wollte, dann muß daß Niveau der Hofbühnen, aber auch der anderen Bühnen immer mehr gehoben werden. Unsere Hofbühnen sind keine Opernschulen, am wenigsten für Angehörige des feindlichen Auslandes. Es wäre eine der heilsamsten Folgen des Weltkrieges, wenn sich die Leiter unserer Bühnen ein wenig auf ihre nationale Pflicht besinnen und die Pforten ihrer Bühnen den Ausländern verschließen wollten. Für italienische und russische Tenorstimmen findet sich Ersatz in den deutschen Landen genug, man muß ein wenig Spürsinn haben.

Paul Bekker hat jüngst auf das Schiebertum der Musikagenten hingewiesen. Auch hier liegt meines Erachtens eine wichtige Zukunftsaufgabe zielbewußter Kritiker. Die Kritik müßte vor allem darauf hinarbeiten, wozu sich Bühnenverein, Bühnengenossenschaft und Verband der Direktoren anscheinend nie entschließen können, das Agentenwesen endgültig abzuschaffen. Der Vorschlag ist schon einmal gemacht worden, daß die Direktoren eine Art Zentralbureau einrichten, in dem auch den Kapellmeistern Sitz und Stimme eingeräumt wäre und das die Aufnahme neuer Kräfte zu regeln hätte. Der Vorschlag ist leider von den Direktoren abgelehnt worden. Die Folgen dieses Schrittes haben nun die Direktoren selbst zu tragen, indem die Gageforderungen — hauptsächlich von den Agenten zu ihrem eigenen Vorteil hinaufgetrieben — ins ungemessene steigen. Wir erleben gerade heute, da Millionen Existenzen angesichts einer unverschämten Preistreiberei und eines gewissenlosen Kettenhandels, der allen Verordnungen zum Trotze immer neue Blüten treibt, das sozial direkt aufregende Beispiel, daß zwei Hofbühnen mit berühmten Staren, denen ihre Jahresgage von 100 000 Mark bezw. Kronen zu gering erscheint, mühsame Verhandlungen pflegen. Das einzig Richtige wäre, wenn an den leitenden Stellen Leute mit sozialem Empfinden sitzen würden, sich in solche Unterhandlungen gar nicht einzulassen und solche goldhungrige Krämerseelen dorthin zu weisen, wohin sie gehören, in das Land „neutraler" Munitionslieferanten. Dort hat man den unverschämten Honorarforderungen noch das meiste Verständnis entgegengebracht. Leider ist dieser Weg seit einigen Wochen verschlossen.

Wer sich in der Praxis umgesehen hat, findet keinen Reiz daran, von einem Idealstaat und von idealen Zuständen zu träumen. Es sind durchaus nicht unerfüllbare Forderungen, die ich aufstellte. Was wir brauchen, ist Selbsterkenntnis und der gute Wille, die Fehler der Vergangenheit zu meiden und es in Zukunft besser zu machen.

Wenn die Musiker darangehen, Musikerkammern zu schaffen, um durch Zusammenfassung aller Kräfte eine Besserung ihrer sozialen und künstlerischen Stellung zu erkämpfen, dann stehen sie nie auf dem Boden der Wirklichkeit. Besonders zu begrüßen sind die Bestrebungen, Reformen des Prüfungswesens herbeizuführen und die Anforderungen an die Vorbildung der Prüfungskandidaten höherzustellen. Es kann mit Genugtuung nur konstatiert werden, daß man auch daran denkt, ein gewisses Mindestmaß von Können vor allen von den Kapellmeistern zu verlangen. Auf dieses Mindestmaß hin sollten zumindest alle die Volontäre geprüft werden, die sich zu gern als „Kapellmeister" an die Theater herandrängen, die häufig bei den ersten Proben jämmerlich versagen

und dann nur hinderlich im Wege stehen, die aber trotzdem manchen Direktoren willkommen sind, weil sie eben keine Gage verlangen. Mit diesem Übelstand muß endlich einmal aufgeräumt werden.

Wirken an unseren Bühnen nur Kapellmeister, die wirklich über die erforderliche Vorbildung verfügen, die bereit sind künstlerische Arbeit zu verrichten, und die auch als Menschen sich Achtung erwerben, dann wird es um den Spielplan unserer Bühnen besser bestellt sein. Wird die Musikerkammer Gesetz, dann wird es auch möglich sein, unwürdige Mitglieder auszustoßen. Uns fehlen vor allem harmonische Persönlichkeiten. Auch Jos. Seb. Bach stand an der Grenzscheide zweier Epochen, und doch hat ihm gerade das seine überwältigende Größe verliehen, daß er die Kunstmittel einer jahrhunderte langen Kunstübung zu höchster Entwickung brachte und zu höchster Kühnheit ausbaute, so daß er gerade durch seine Kühnheit auf kommende Generationen vorauswies. Nicht Kompositionstechniker brauchen wir, sondern Charaktere. Auf die Entwicklung von Charakteren hinzuarbeiten, ist eine der wichtigsten Aufgaben des heutigen Bildungswesens.



Hugo Wolfs Chorwerke

„Morgenhymnus" und „Elfenlied"

Zur Erstaufführung im Dresdener Opernhause

Mit biographischen Beiträgen und zwei unveröffentlichten Briefen Wolfs

Von **Curt Böhmer** (Dresden)

Das vierte Sinfoniekonzert der Generaldirektion der Königl. Musik-Kapelle und der Hoftheater brachte am 4. Januar 1918 zum ersten Male Hugo Wolfs Chorwerke „Elfenlied" aus Shakespeares Sommernachtstraum für Frauenchor, Sopransolo und Orchester und „Morgenhymnus" für gemischten Chor und Orchester. Das Hoftheater ehrte an diesem Tage Hugo Wolf besonders, denn genau vor 20 Jahren (am 12. Dezember 1897) entstand der „Morgenhymnus" für Chor und Klavier. Die Urform dieser Komposition ist das Lied „Morgenstimmung" für eine Singstimme und Klavier. (Die Bearbeitung für gem. Chor und Orchester wurde sieben Jahre nach Wolfs Tode, 1910, von dem Schweriner Hofkapellmeister W. Kähler herausgegeben. Besetzung: zwei Flöten, zwei Hoboen, Englischhorn, zwei Klarinetten, drei Fagotte, vier Hörner, drei Trompeten, drei Posaunen, Tuba, drei Pauken, kleine Trommel, Becken, Harfe, Streichorchester.)

Diesen beiden Erstaufführungen will ich an dieser Stelle einige biographische Beiträge und zwei bisher unveröffentliche Briefe Wolfs, die im Original in meinen Besitze sind, anschließen.

I.

Die Urform des Morgenhymnus — das Lied Morgenstimmung. Seiner Mutter schrieb Wolf, der bis dahin ein rechtes Nomadenleben geführt hatte, unverstanden oder beneidet von denen, die sich hätten seiner annehmen sollen, am 4. Juni 1896: „Ich sehe nun tatsächlich einer rosigen Zukunft entgegen, und gebe nur Gott, daß Sie diese Morgenröte, die endlich über meine Existenz hereinbrechen wird, noch erleben". Aufrichtige Freunde, vor allen der Stuttgarter Rechtsanwalt Dr. Hugo Faißt, hatten ihm in Wien in der Schwindgasse 3 im 4. Stock eine behagliche Klause bereitet. Beseligt darüber schrieb er an die Freunde: „Hier hause ich nun wie ein König und freue mich meines Daseins". Und an anderer Stelle: „Jetzt gebe mir ein gütiger Gott nur noch Einfälle, und ich bin der Glücklichste unter der Sonne". Und die Einfälle kamen wie Gaben vom Himmel. In der neuen Wohnung entstanden die beiden Lieder nach Lord Byron, die drei Gesänge nach Michelangelo und die „Morgenstimmung" nach R. Reinick. Am 23. Oktober 1896 schreibt Wolf an Freund Paul Müller, den Begründer des Berliner Hugo Wolf-Vereins: „Heute ist überhaupt ein glücklicher Tag für mich, da mir ein Lied, das mich Jahre hindurch schon verfolgte, und für das ich absolut den richtigen Ton nicht finden konnte, endlich gefunden ist, zwar mit manchen Unterbrechungen und unter sehr viel Mühen (bei mir eine ganz ausnahmsweise Erscheinung), das aber grandios ausgefallen ist. Die Sache lag daran, daß das Gedicht von Rob. Reinick ‚Morgenlied' betitelt ist. Meiner Ansicht nach ist dieses Gedicht aber kein Lied. Daran nun lag's. Ich taufte den Titel in ‚Morgenstimmung' um, und sofort änderte sich die Sache". So entstanden „in seinem neuen Königreich" köstliche Lieder, von denen man dankbar mit Wolfs Biographen sagen kann: „Wer sich ihres Klanges erfreut, den halten sie fest für immer und lohnen die Freundschaft durch ein gesegneteres Dasein, dem schenken sie Poesie in köstlichen Schalen, rein und lauter, zur Erhöhung der persönlichen Kultur!"

II.

Das Elfenlied

Alles, was Hugo Wolf schuf, hatte die Inklination nach der Bühne. Zu den älteren Operprojekten gehörte Shakespeares „Sommernachtstraum". Er sagte schon in den achtziger Jahren einmal zu Ferd. Löwe: „Einen besseren Operntext kann ich im Leben nicht finden als den Sommernachtstraum". Daraus wurde zwar nichts, aber das entzückende „Elfenlied" verdankt diesem Plane seine Entstehung 1888. (Besetzung: kleine Flöte, je zwei große Flöten, Hoboen, Klarinetten, Fagotte und Hörner, Harfe, Streichorchester.) Das Elfenlied ist eigentlich das erste Werk, das Wolf außerhalb Wiens mit einem Schlage zum bekannten Mann machte. S. Ochs brachte es am 8. Januar 1894 mit den Berliner Philharmonikern (zusammen mit Anton Bruckners Te Deum) heraus. Wolf hatte sein Werk bis dahin überhaupt noch nicht vom Orchester gehört. Seine Freude auf die Berliner Fahrt war unbändig. Er war so leicht nicht aus seiner Ruhe zu bringen, aber vor Konzertreisen, der tausenderlei äußere Dinge zu erledigen waren, wird er doch „kopflos". Sogar den Geburtstag der geliebten Mutter vergißt er. In einem köstlichen unveröffentlichen Briefe an seine Schwester Käthe schreibt er in Eile: „Bitte schreibe mir umgehend, ob der Geburtstag der Mutter am 18. oder 28. Januar fällt, damit ich mein Konzert in Graz darnach richte. Schreibe mir umgehend, denn es hat Eile". Endlich am 5. Januar trifft er mit Bruckner in Berlin ein. Die beiden Wiener Meister hatten zusammen ihre Fahrt nach der Reichshauptstadt gemacht. Am Epiphaniasfest 1894 nach der Generalprobe schreibt Hugo Wolf über das Konzert an Freund Große: „Sehr duftig klingt das Elfenlied, Fräulein de Jong singt ganz reizend das Solo darin. Ich bin zufrieden mit der Instrumentation, alles klingt gut und dabei doch bizarr, gerade so, wie ich mir's gedacht. Sternfeld, der mit mir aus der Partitur mitgelesen, war ganz außer sich über die Klangeffekte. Es wird entschieden kolossal wirken. Wie schade, daß Sie nicht dabei sein können!" Nach der Aufführung schreibt der Komponist an Emil Kauffmann am 11. Januar 1894 über das Elfenlied: „Man wußte sich gar vor Entzücken nicht zu fassen. Natürlich mußte es wiederholt werden. ... Das glitzerte und funkelte nur so im Mondscheinstrahlen, daß man vor lauter Sehen das Hören vergessen mochte. ... Die Berliner Kritik war „hochanständig". Der bissige W. Tappert spricht im „Kl. Journal" von dem „eigenartigen und hervorragenden Talent des Wiener Komponisten, der innerhalb der letzten Jahre die Aufmerksamkeit weiterer Kreise, namentlich der jüngerem Wagnerianer erregt hat".

Am 2. Dezember 1894 kam Wien, die zweite Heimat Wolfs mit der Erstaufführung des „Elfenliedes" nach. Auch hier war der Erfolg außerordentlich, „ein wahrer Triumpf". Johannes Brahms, sein Antipode, der Hugo Wolf stets — einmal zu

R. Heuberger — einen geistreichen, gebildeten Kopf nannte, applaudierte damals herzlich im Musikvereinssaal.

Die fortschrittliche Kritik war ohne Ausnahme begeistert und aufrichtig. Freilich die „andere" war und blieb gehässig. Sie sprach von „Orchesterlärm", „raffiniert effektvollem Orchester", vom „wölfisch" gesinnten Publikum und anderen Unsinn. Solch öffentliches Geschwätz machten Hugo Wolf Wien unerträglich. Wie unendlich er darunter litt, mögen am Schlusse einige Zeilen aus einem unveröffentlichen Briefe vom 2. Januar 1898 an seine Schwester „Catinka" beleuchten, der wie der erstzitierte im Besitze des Verfassers ist, wo der Meister schreibt: „. . . Meinen ständigen Aufenthalt aber werde ich in der Schweiz nehmen, und zwar schwanke ich noch zwischen Genf, Zürich, Luzern und Basel. Wo es mir am besten unter diesen vier Städten gefällt, dort will ich bis an mein Lebensende verbleiben. Wien soll mich nie mehr wiedersehn. Übe dich nur recht fleißig im Italienischen (es war eine gemeinsame Reise mit Schwester und Schwager nach Italien geplant. Der Verf.): das soll uns allen zustatten kommen. Wenn ich mit meinen Arbeiten nicht so viel zu tun hätte, würde ich mich auch aufs Italienische verlegen. Mir hat das Christkind nichts gebracht, da ich mir Geschenke ausdrücklichst verboten.

Weihnachten und Neujahr habe ich ganz einsam und allein verbracht, weil ich es so wollte. Ich verkehre überhaupt mit niemanden, denn ich liebe über alles die Einsamkeit. Meine Gedanken sind mir Gesellschaft genug. . . . Und nun leb wohl! Auf baldiges Wiedersehn im schönen Land Italien! Dein Bruder Hugo".

Es kam anders. Der Tod zerschlug seine Pläne wie die so vieler Menschen.



Bruch-Feiern

Von K. Schurzmann

Wohl kaum sind einem lebenden Künstler Ehren erwiesen worden wie Max Bruch gelegentlich seines 80. Geburtstages. Den offiziellen Festakt am 6. Januar eröffnete eine Abordnung der Friedenauer Gemeinde, an der Spitze der Bürgermeister, der in einer Rede dem Stolz und der Freude der Gemeinde Ausdruck verlieh, daß Bruch seit seiner Übersiedlung in Berlin, also 27 Jahre lang, in Friedenau ansässig sei. Im Namen der Gemeinde verlieh er ihm die Würde eines Ehrenbürgers.

Im Auftrage des Kaisers überbrachte der Kultusminister Dr. Schmidt den Kronenorden zweiter Klasse, in einer Ansprache pries er Bruchs Verdienste um die deutsche Kunst. Die Akademie der Künste hatte die Professoren Dr. Schumann, Friedrich E. Koch und Dr. Krebs entsandt; Prof. Schumann verlas eine Ehrenadresse, die Bruch zu seiner ungebrochenen Schaffenskraft beglückwünscht.

Hierauf gab der Schultzen-Astenchor die künstlerische Weihe durch Vortrag des Schubertschen Psalms „Der Herr ist mein Hirte". Im Ornat erschien der Dekan der philosophischen Fakultät Geheimrat Rubens und überreichte Bruch das Diplom eines Ehrendoktors der Berliner Universität. Er betonte in einer Ansprache, daß es unter den Gebildeten wohl kaum einen Menschen gäbe, der Bruchscher Kunst nicht hohe Stunden des Genießens verdankte. Er selbst erinnert sich aus seiner Knabenzeit des Eindrucks des Bruchschen G moll-Konzerts in einem Museumskonzert in Frankfurt a. M. Nach Verlesung des lateinischen Wortlauts des Diploms antwortete Bruch, dessen hervorragende Rednergabe bekannt ist, indem er die ethische Bedeutung der Wissenschaften hervorhob.

Doch auch die theologische Fakultät will Bruch die höchste Auszeichnung, die sie zu vergeben hat, verleihen, auch sie ernennt ihn zu ihrem Dr. honoris causa. Geheimer Oberkonsistorialrat Prof. Dr. Deißmann, der Dekan der Fakultät, berührt die innigen Beziehungen zwischen Musik und Religion, die schon im Paradies ihren Anfang genommen haben, sich dann über König David und Ambrosius bis zu Joh. Seb. Bach und schließlich zu Max Bruch fortpflanzten. In seinem Dank erwähnt der Gefeierte die 200 jährigen Beziehungen seiner Familie zur protestantischen Theologie. Der Schultzen-Astenchor beschloß die allen Teilnehmern unvergeßliche Feier durch den Vortrag der Altenberger Hymne von Bruch.

Am folgenden Tage hatte die Königliche Akademie der Künste zu einem Festkonzert zu Ehren Bruchs eingeladen. Um die Mittagsstunde versammelte sich im großen Saale der Hochschule ein erlesenes Publikum, bestehend aus hervorragenden Vertretern von Kunst und Wissenschaft. Voran eine studentische Abordnung in Wichs, betrat der Gefeierte am Arme des Präsidenten der Akademie Schwechten unter stürmischen Kundgebungen den Saal. Geheimer Regierungsrat Prof. Dr. Kretzschmar würdigte in einer Ansprache die künstlerische und geschichtliche Bedeutung Bruchs. Der Männerchorgesang wurde durch seine Kompositionen aus den Banden von Gesellschaft und Konventionen auf künstlerische Höhe gehoben, die Bruchschen doppelchörigen Messensätze sind das Schönste, was auf dem Gebiete der Musica sacra seit Beethoven geschaffen wurde. Die Hochschule schätzt sich glücklich, Bruch lange Jahre hindurch als Abteilungsvorsteher und Lehrer zu den ihren habe zählen zu dürfen, solange sie besteht, soll der Hauch Bruchschen Geistes in ihr bewahrt bleiben.

Hierauf spielte das Philharmonische Orchester unter Leitung von Prof. Schumann das Vorspiel zur Oper Loreley Op. 16, das seine Erstaufführung 1863 in Mannheim erlebte. Der Chor der Singakademie, mit Wilhelm Guttmann in der Baritonpartie, sang die erste und zweite Szene aus Gustav Adolf. Und nun eröffnete das Violinkonzert G moll, das am selben Tage sein 50 jähriges Jubiläum beging, das Allerheiligste Bruchscher Kunst, alle seine holden Wunder, die seit einem halben Jahrhundert die Musikwelt beglückten, entfalten sich in der ausgezeichneten Wiedergabe durch Alfred Wittenberg, der in letzter Stunde für den erkrankten Prof. Heß eintrat und sich mit dieser Leistung in die erste Reihe der Violinisten stellte.

Zwei Chöre aus Gustav Adolf bildeten den schönen Schluß dieses Festaktes. Wieder und immer wieder mußte sich der Gefeierte der begeisterten Zuhörerschaft zeigen. Bei der nun folgenden Gratulationskur begrüßte der Rektor der Berliner Universität Penck den jüngsten Ehrendoktor.

Daß Bruchs Name sogar im feindlichen Auslande trotz des Krieges gefeiert wird, beweist die Mitteilung, daß ein amerikanischer Verein in Neuyork gelegentlich seines 80. Geburtstages die Aufführung des Odysseus plante, auch in anderen Städten der Vereinigten Staaten wurden Bruch-Feiern in Aussicht genommen.



Hermann Kretzschmar

Zu seinem 70. Geburtstage

Von K. Schurzmann

Wieder gibt es im Bereiche der Musik einen Gedenktag, er gilt einer Persönlichkeit von Bedeutung auf dem Gebiete der Musikwissenschaft: Hermann Kretzschmar. Er wurde am 19. Januar 1848 zu Olbernhau im sächsischen Erzgebirge geboren, war Schüler der Kreuzschule in Dresden und promovierte in Leipzig, wo er das Konservatorium als Schüler von Reinecke und Richter besuchte, mit einer Arbeit über die Notenschriftzeichen vor Guido von Arezzo. Einer mehrjährigen Tätigkeit als Dirigent und Lehrer in Leipzig folgten Jahre erfolgreicher Arbeit in Metz und Rostock, wo er Universitätsmusikdirektor wurde.

In gleicher Stellung treffen wir ihn 1887 wieder in Leipzig, wo er den Paulinerchor, später auch den Riedel-Verein leitete. 1904 berief die preußische Regierung ihn als ordentlichen Professor auf den neuerrichteten Lehrstuhl für Musikwissenschaft nach Berlin, 1904 übernahm er das Direktoriat des Königl. Instituts für Kirchenmusik, 1909 trat er als Amtsnachfolger Joachims an die Spitze der Königl. Hochschule für Musik, nachdem er zum Geh. Regierungsrat ernannt worden war.

Kretzschmar vereinigt also die hervorragendsten Ämter, die die Regierung auf dem Gebiete der Musik und Musikwissenschaft zu vergeben hat. Die Wirkung seiner Persönlichkeit als Musikgelehrter geht jedoch weit über die Grenzen der von ihm geleiteten Institute hinaus durch seine bedeutende literarische Tätigkeit. Das Monumentalwerk seines Lebens ist der „Führer durch den Konzertsaal", in dem die Doppelbegabung des Künstlers und Gelehrten Dokumente einer künstlerischen Analyse auf Grund eminenter geschichtlicher Kenntnisse geschaffen hat. Neben seinen „Musikalischen Zeitfragen" gehört seine „Geschichte des deutschen Liedes" zu den bedeutendsten Werken der Forschungsgeschichte.

Als Vorsitzender der Kommission für die Herausgabe der Denkmäler deutscher Tonkunst ist er beständig am Werke, die Schätze deutscher musikalischer Vergangenheit zu heben. Seine Verdienste um die Neuordnung des Gesangunterrichts in Volks- und höheren Schulen sind von erzieherischer Bedeutung für die heranwachsende Jugend. Daß er als Ehrenvorsitzender der Berliner Ortsgruppe der internationalen Musikgesellschaft Beziehungen zu den künstlerischen Bestrebungen anderer Länder unterhielt und für die Musikgeschichtsforschung Fäden von außerordentlicher Bedeutung knüpfen half, wird man ihm danken, wenn die Kunst ihren internationalen Charakter wieder erlangt haben wird.



Henry Charles Litolff

Zum 100. Geburtstag (6. Februar 1918)

Von **Bertha Witt** (Altona)

Für die Bedeutung dieses Namens in seinem Verwachsensein mit dem deutschen Musikleben ist heute ein anderer Faktor maßgebend geworden als Litolffs genial-musikalische Begabung: die bedeutende Stellung des Braunschweiger Verlags Litolff im Musikhandel. Millionen jener über die ganze Welt verbreiteten gelben Bändchen haben diesem Namen seit langen Jahren seinen Platz in der Welt errungen. Immerhin war Litolffs persönliches Verdienst — nicht allein an dem Musikverlag — und seine Stellung zur Musik keineswegs so unbedeutend, um dasselbe zugunsten seiner Verlagstätigkeit zu vergessen; unbeschadet, daß man ihn in künstlerischer Beziehung auch längst zu den Toten geworfen hat. Er war der Vertreter eines ebenso romantisch-abenteuerlichen wie genialen Virtuosentums und einer Laufbahn, die selbst für die eines Künstlers wahrhaft wild-bewegt genannt werden muß. Seine Wiege stand in London, wo seine aus dem Elsaß stammenden Eltern seßhaft waren. Die Natur bringt immer nur von Zeit zu Zeit, bald hier, bald da, eine genialisch-kraftvolle Erscheinung hervor, der sie in irgendeiner Beziehung, sei es zeitweise, sei es unbegrenzt, eine führende Stellung anvertraut. Aber wie sozusagen auch unter den Genies die abgestufte Klassenherrschaft gilt, so rangierte Litolff in einer immerhin niedrigen Kategorie. Obgleich wild-genial, war er in seiner Kunst schöpferisch kein Bahnbrecher, wohl aber ein Vorbereiter, der da aufhörte, wo jene, die nach ihm kamen, unmittelbar anknüpften. Schöpferisch selber unter dem Einfluß Liszts stehend, wurde er zum Vorbereiter des modernen Klavierkonzerts, das in Liszt seinen Ausgangspunkt fand. Hatte Litolff mit dem Klavierkonzert etwas anderes im Sinn, einen gewaltigen Ausbau der alten Form und eine Umprägung derselben zur Konzertsinfonie, so scheiterte sein Plan an den Grenzen seiner eignen Schöpferkraft, die die Richtlinien einer fortschreitenden Entwicklung seiner musikalischen Gedanken zu leicht verlor und daher auch in den groß angelegten Konzerten die Zeit nur wenig überdauern konnte. Nichtsdestoweniger zählten Litolffs zeitweise sehr beliebten, durch seine eigne virtuose Fähigkeit stark propagandierten virtuosen Schöpfungen zu den glänzenden Repertoirstücken der Pianisten, so daß Liszt an den ihm befreundeten Künstler herantrat, die auf seinem Programme stehende Kiaviersinfonie selber dem Publikum vorzuführen und selbst Brahms in einem seiner ersten Konzerte Litolffs Virtuosenstücke berücksichtigte. Dagegen vermochte auch seine Oper „Die Tempelherren", das beste seiner zahlreichen Bühnenwerke, trotz zahlreicher erfolgreicher Aufführungen sich nicht durchzusetzen. Das vulkanische Temperament seiner Erfindungskraft verbindet ihn mit Berlioz, und das Wild-Geniale seiner Musik fand seinen entsprechenden Nährboden in seinem eigenen romantischen Sinn. Obgleich schon mit 12 Jahren im Londoner Koventgardentheater öffentlich aufgetreten, gelang ihm doch erst 10 Jahre später in Paris, die Aufmerksamkeit der Welt auf sich zu lenken. Durch eine frühzeitige, mit 17 Jahren gegen den Willen seiner Eltern vollzogene Heirat gezwungen, England den Rücken zu kehren, mußte er einige Jahre mühsamen Durchhaltens in einer französischen Provinzstadt erdulden, ehe sich der Glanz seiner Laufbahn, namentlich nachdem er nach Trennung von seiner Frau auf die Künstlerwanderschaft ging, entfaltete. Im Laufe der Zeit, nur während dreier Jahre als Kapellmeister in Warschau gefesselt, durchzog er alle maßgebenden Länder Europas und entkam 1848 der Wiener Märzrevolution, die sein freiheitlich gesinntes Künstlerherz mächtig angezogen, gerade zur rechten Zeit. Nun folgte die Braunschweiger Periode. Durch körperliche Leiden gezwungen, die Virtuosenlaufbahn aufzugeben und somit ohnehin zur Seßhaftigkeit verdammt, heiratete er die Witwe des Braunschweiger Musikverlegers Meyer und rief die weltbekannte, seinen Namen tragende Verlagsfirma ins Leben. Doch schon 1860 hielt es ihn auch in Braunschweig nicht mehr; im Taumel des Pariser Weltlebens, das ihn wieder angezogen, schritt er zur Scheidung und zu einer dritten Ehe mit einer Komtesse Larochefoucould. Er starb am 6. August 1891 zu Paris. Als Komponist beschritt er mit der Zeit immer weitere Bahnen dadurch, daß er sich nach und nach namentlich der Bühne zuwandte; schon 1847 hatte er in Braunschweig die große Oper „Die Braut von Kynast" herausgebracht, doch bevorzugte er später in Paris, wenn auch ohne sonderliches Glück, die Operette. Aber auch Oratorien, Lieder, Violinsachen finden sich unter seinen Schöpfungen.

Seine Braunschweiger Verlagsfirma war von ihm 1860 seinem Stiefsohn Theodor Litolff übertragen worden, der vier Jahre später die „Kollektion Litolff" begründete. Das von ihm bestimmte Format der gelben Bändchen, das sogen. Format Litolff, wurde seitdem von vielen Musikverlegern übernommen, die in Ausstattung und Druck indessen den Braunschweiger Verlag zu überflügeln wußten, so daß die grünen Peters- und Universalbändchen heute in der Musikwelt unbedingt den Vorzug haben. Immerhin spielt auch der Name Litolff in der Musikwelt seine Rolle, in der ihm sowohl als Repräsentant eines glänzenden Virtuosentums wie in seinen Konzertsinfonien als unmittelbaren Vorläufer Liszts und des modernen Klavierkonzerts sein Rang gesichert erscheint.

Musikbrief

Aus Stuttgart[1])

Von Oskar Schröter

Der verflossene dritte Kriegswinter brachte die merkwürdige Störung des Musiklebens durch Kohlenmangel. Wie in üppigsten Friedenszeiten entfaltete sich am Anfang der Konzert- und Opernbetrieb. In den Konzertsälen brachten sich die meistgerühmten Klavierspieler, Geiger und Gesangskünstler beiderlei Geschlechts wieder in Erinnerung, und viele Neue warben um erste Stuttgarter Lorbeeren. Im Hoftheater fehlte es nicht an Uraufführungen und Neuerscheinungen. Nachträglich zu nennen sind: Alexander Zemlinskys „Florentinische Tragödie" — hier ein Versager —, Bittners „Höllisch Gold" — ein weniger problematisches und darum leichter und freundlicher aufgenommenes Stück —, Weingartners „Dame Kobold"

[1]) Zum Teil schon unter Rundschau besprochen.

— ein eleganter, mit allen feinen Formen ästhetischer Bildung wohlvertrauter Besuch, der mit entsprechenden Verbeugungen empfangen wurde —, Wolfgang Riedels Volksoper „Das Lösegeld“ — ein Versuch des Brückenbaues zwischen Oper und Operette, der aber von dem letztgenannten Pfeiler aus ins Leere führte. Nach dem plötzlichen Abbruch des Konzertbetriebes war eine Neubelebung für den Rest der Musikzeit nicht zu ermöglichen. Um so lebhafter setzte aber nun nach dem blütenreichen Sommer auch die musikalische Erntezeit ein. Der Oktober hat schon einen kaum zu fassenden Tönesegen über uns ausgeschüttet. Die zwei ersten Konzerte der Hofkapelle und zwei Kammermusikabende des Wendling-Quartetts waren die bedeutungsvollsten künstlerischen Ereignisse dieser Anfangszeit. Max v. Schillings hat einer drohenden Erschlaffung der Anteilnahme des Publikums an den Hofkapellkonzerten gleich kräftigst entgegengearbeitet. Eine beschwingte, tief und klar durchgebildete Aufführung der C moll-Sinfonie von Beethoven, eine fein ziselierte Wiedergabe der Italienischen Serenade von Hugo Wolf, die sinfonische Dichtung „Wieland, der Schmied“ von Siegmund von Hausegger, vom Tondichter selbst in klanglicher Farbigkeit und mitreißendem Schwung vorgeführt, das Violinkonzert von Brahms, von Adolf Busch mit geistig und technisch glänzender Beherrschung gespielt, das Klavierkonzert in Es dur von Beethoven, von dem jugendlich frisch zugreifenden, eigenständig phantasiereich und kraftbewußt gestaltenden Edwin Fischer wiedergegeben, waren die Höhepunkte dieser Konzerte. Der erste Wendling-Abend wurde durch Fliegerbesuch gestört. So hatten wir den Genuß der lichten klangfrohen Wiedergabe des Streichquartetts in G dur (Op. 54 I) von Haydn und eines Teiles des romantisch stimmungsreichen Streichquartetts in D dur Op. 13 von Hans Pfitzner zweimal. Den hochstehenden Leistungen unseres Quartetts schloß sich am ersten Abend das reife, fein geklärte Klavierspiel Max v. Pauers in der Wiedergabe des Quartetts in E dur Op. 47 von Robert Schumann gleichwertig an. Aus der ununterbrochenen Reihe der Solistenabende ragen die Klavierabende von Eugen d'Albert, Joseph Pembaur, Max v. Pauer und Wilhelm Backhaus hervor. Einen Ehrenplatz neben diesen meisterlichen Instrumentalkünstlern behaupteten die erfolggekrönten Vertreter der Vokalkunst: Lula Mysz-Gmeiner, Hermine Bosetti und Dr. Schipper (beide nur leider mit konzertunwürdigen Seitensprüngen in verblaßte Opernvirtuosität absteigend). Die einheimischen Gesangskräfte Meta Diestel, Georg Maeder, Irma Stimmel, Gertrud Betzler und Jörgen Bendix wirkten mit vielseitig ausdrucksfähigen Stimmen und solidem Können in erfolgreichen Liederabenden. Einen ersten vollen Stuttgarter Sieg trug die junge Violinkünstlerin Hedwig Faßbaender davon. Sie spielte Brahms, Bach und Beethoven (Konzert) mit einer für ihre Jugend erstaunlichen Reife der Auffassung und Selbstverständlichkeit der technischen Beherrschung. Etwas zu hoch für den Stand ihres derzeitigen Könnens griff mit ihrem Programm Marie Helene Lang. Die Fismoll-Sonate von Brahms vermochte sie noch nicht ganz zu erschließen. Dagegen erwarb sie sich mit dem innerlich belebten Vortrag von kleineren romantischen Stimmungsbildern den Dank und Beifall der Zuhörer. Die Chöre schweigen noch. Sie warten auf die Rückkehr der Sänger, die jetzt draußen einer Welt von Feinden das gewaltige Lied von Deutschlands Kraft singen.

Die Hofoper hält trotz der vielen Kriegshemmungen unter der lebhaften Anteilnahme des Publikums tapfer durch. Eine Neuerscheinung, d'Alberts „Die toten Augen“ und zwei Neueinstudierungen und Neuinszenierungen, „Cosi fan tutte“ und Glucks tauridische Iphigenie sind schon jetzt die wertvollen Früchte reger künstlerischer Arbeit. Für Eugen d'Albert war eine ganze Ehrenwoche angesetzt, die neben der für Stuttgart neuen Oper „Die toten Augen“ die älteren erfolgbewährten „Tiefland“, „Abreise“ und „Flauto solo“ bringen sollte. Nach dem nur äußerlichen, nicht erschütternd starkem Erfolg, wie er der innerlich leeren und psychologisch schiefen Handlung und der dürftigen Musik des Theaterstückes „Die toten Augen“ nur beschieden sein kann, wurde die Ehrenernte des anwesenden Komponisten durch Hoftrauer unterbrochen. Tiefland und mehr noch die höherstehenden musikalischen Lustspiele Abreise und Flauto solo brachten dann noch nachträglich wenigstens einen Teil des für die „d'Albert-Woche“ gewiß höher veranschlagten Beifalls- und Kassensegens ein. Die lange unerfüllt gebliebenen, hochgespannten Erwartungen auf die Fortsetzung von Bernhard Pankoks Mozart-Inszenierungen wurden durch die Erscheinung von „Cosi fan tutte“ in der phantasiereichen, farbenfrohen Gestaltung des Bühnenschauwerks durch diesen Künstler voll befriedigend gelöst. Die feine einheitliche Durchbildung der Bühnenbilder im Stil eines apart parodistischen Puppenspiels, die allein die Nichtigkeit des Textes noch schmackhaft machen kann und die der köstlichen Musik die größtmögliche Wirkungsfreiheit gibt, wurde mit vollem Beifall anerkannt. Wir haben aber nicht nur einen hervorragenden bildnerischen Gestalter der Mozart-Opern. Erich Brand ist auch ein Mozart-Dirigent von hohen Graden. Der neue Spielleiter Franz Ludwig Hörth bekundete mit dieser Inszenierung den tiefdringenden Blick für die Stileigentümlichkeiten des Opernwerkes und die feinsten innneren Beziehungen von Musik, Bild und Bewegung. Und dann haben wir in Rhoda v. Glehen (Fiordiligi), Erna Ellmenreich (Dorabella), Rudolf v. Schaik (Ferrando), Felix Fleischer (Guilelmo) und Albin Swoboda (Alfonso) auch Mozart-Sänger und -Darsteller, die den hohen musikalischen und schauspielerischen Aufforderungen dieser Partien, des musikalischen Führers und des Spielleiters mit beweglicher Phantasie und soliden gesanglichem und mimischem Können zu genügen vermögen.

Eine sehr bedeutende Bereicherung erhielt der Spielplan durch die für Stuttgart überhaupt erste Aufführung von Glucks „Iphigenie auf Tauris“. Die Leiter Max v. Schillings und Franz Ludwig Hörth sind bei dieser Neugestaltung glücklich den sogenannten rettenden Bearbeitungen ausgewichen. Nur von der auch vielfach fehlgegangenen Bearbeitung Richard Strauß haben sie einige Textübertragungen, die den originalen Melodierhythmus wiederherstellten, und einige vorsichtig pietätvolle Holzbläserfüllungen übernommen. Im übrigen haben sie Gluck für sich selbst sprechen lassen und haben ihm nur einen der marmornen, von reinem Seelenlichte übergossenen Musik entspechenden szenischen Hintergrund geschaffen, in dem sich die feine Bewegungs- und Linienkultur von Hellerau mit der dramatischen Massenorganisation Reinhardts und den eindringlichen Wirkungen der Reliefbühne zu einem Zusammenklang von großer erhebender Wirkung verschmolz. Helene Wildbrunn als Iphigenie, Theodor Scheidl als Orest und Rudolf Ritter als Pylades standen gesanglich und darstellerisch auf der Höhe ihrer bedeutenden Aufgaben.

Rundschau

Oper

Berlin Mitte Dezember

Während diesmal von der Königl. Oper nichts als die Wiederaufnahme von Halévys „Jüdin“ zu melden ist, mit der das hohe Staatsinstitut dem Charlottenburger Deutschen Opernhause wie gewohnt Konkurrenz zu machen sucht, brachte letzteres zwei interessante Neuheiten heraus. Die eine davon war Bittners „Singspiel“ „Das höllische Gold“, über das schon in Nr. 47 des 1916er Jahrganges unserer Zeitschrift gelegentlich seiner Uraufführung in Darmstadt berichtet wurde. Das zweifellos bühnengeschickte und auch musikalisch wertvolle Werk wirkte auch bei uns stark. Ob diese Wirkung nun aber ihm selber anhängt oder vielleicht doch nur an eine so vorzügliche Darstellung wie die unsere gebunden ist, muß die Zukunft lehren. Der Stoff reizt jeden-

falls wenig, denn er ist recht abgestanden; und die Musik bietet in ihrem Mischstile auch keine Gewähr für die Ewigkeit. Also abwarten! Die Aufführung stand unter Lagenpusch und Krasselt. Letzterer brachte auch die anziehende Orchesterpartie bestens zur Geltung. Auf der Bühne war alles scharf umrissen; besonders vermochten Harry Steier als Teufel und Frieda Wolf als altes Weib großartige Figuren zu geben. Da sich nun auch die anderen Rollen in bester Hand befanden, so konnte die Wirkung nicht ausbleiben, zumal sie durch den hier üblichen stil- und geschmackvollen Szenenaufwand gestützt wurde. Prachtvolle Szene gab's aber noch mehr in dem vorangegangenen Stücke. Es war Wolffs nahezu hundert Jahr alte „Preziosa", die durch Webers Musik ewig jung bleiben wird. Hier handelte es sich insofern um eine Neuheit, als das Stück von Direktor Hartmann in einen einzigen Akt in vier Bildern umgegossen wurde. Die in das Personenverzeichnis hineingekommene Figur der Sage sorgte dann dafür, daß keinerlei Lücken entstanden. So konzentrierte sich alles um Webers herrliche Musik, die namentlich dem im „Höllischen Gold" nicht beschäftigten Chore Gelegenheit zur Entfaltung seiner Kunst gab. Aber auch das Ballett trat voll in seine Rechte ein, während von den Solodarstellern natürlich nur die Vertreterin der Titelrolle als Bühnensängerin wirken konnte. Es war das Adelheide Pickert, die mit dem Liede „Einsam bin ich" großen Erfolg hatte. Allen Übrigen schien in der Schauspielerhaut, in der sie da stecken mußten, nicht gerade behaglich zu sein. Die Aufführung, die gleichfalls unter Lagenpusch und Krasselt stand, war sonst der von „Höllisch Gold" durchaus ebenbürtig; man glaubt aber nicht, daß das alte Wolffsche Stück noch zu retten ist. Es dürfte selbst durch den geschickten Kunstgriff Hartmanns kaum dauernd für die heutige Opernbühne gewonnen sein. Somit wird wohl auch Webers unvergängliche Musik in Zukunft in den Konzertsaal „mit verbindender Deklamation" gebannt bleiben, wo sie der Unterzeichnete schon vor langen Jahren als Schuljunge in seinem Gymnasiumschore mitsingen mußte. Dort sollte sie aber doch wieder mehr beachtet werden, als es gegenwärtig geschieht. Bruno Schrader

Konzerte

Berlin Das Bußtagskonzert des Philharmonischen Chors unter Leitung seines Dirigenten Professor Siegfried Ochs und unter Mitwirkung des Philharmonischen Orchesters (Orgel Walter Fischer) brachte die in diesen Konzerten schon wiederholt gehörte hohe Messe in H moll von Bach zur Aufführung. Von dem Rechte des Künstlers, subjektiv nachzuschaffen, macht Ochs hier Gebrauch; so ist z. B. die Temponahme des Kyrie und „cum sancto spiritu" und manches andere der Ausdruck seiner künstlerischen Individualität. Das Werk erstand unter seinen Händen großzügig und in monumentaler Elastik seiner riesenhaften Kontrapunktik. Die instrumentalen Soli wurden durch ausgezeichnete Vertreter aus dem Philharmonischen Orchester bestritten, weniger glücklich war die Wahl der vokalen Solisten. Anna Kämpfert ist immer zuverlässig, aber nicht begeisternd, Lula Mysz-Gmeiner hat an Kraft und Glanz ihres Organs erheblich verloren, Georg Meader war in der Tenorpartie gut, Carl Rehfuß dagegen besitzt keinen in der Tiefe klangvollen Oratorienbaß.

Im Konzert der Singakademie unter Leitung von Professor Dr. Georg Schumann am Totensonntag war der Bedeutung des Tages besonders entsprechend die Totenklage aus „Die Braut von Messina" (Schiller) Op. 33 von Schumann. Das klanglich sehr schöne Werk kennzeichnet eine glückliche Behandlung der orchestralen und vokalen Mittel, zeitgemäß durch seinen Text bietet es eine überaus dankbare Aufgabe für leistungsfähige Chorvereine. Im deutschen Requiem von Brahms klang die Stimmung des dem Andenken der Toten geweihten Konzerts tief und feierlich aus, schließt doch dieses Werk wie kein anderes Kraft des Trostes und der Erbauung in sich. Die Wiedergabe war von schlichter Größe; Elisabeth Ohlhoff war eine ideale Vertreterin der Sopranpartie. K. Schurzmann

Leipzig Eine Sängerin von Bildung und Geschmack lernte man in Eleanor Schloßhauer kennen. Was sie sang (Lieder von Brahms, Wolf und Schumann), glaubte man ihr. Sie besitzt nicht bloß fein und lebhaft vibrierende Nerven, sondern auch eine Stimme von schönem Klang und — namentlich in der Mittellage — prachtvoller Altfarbe. Die Höhe fällt leider etwas ab, ebenso wie die tiefen Töne weder Volumen noch Charakter haben. Max Wünsche war der Künstlerin ein vortrefflicher Beistand am Flügel.

Leonore Wallner hat ebenfalls eine etwas spröde Höhe, singt aber mit viel Wärme und Empfindung. Sie hat ihre Lieder nicht bloß im gebräuchlichen Sinne studiert, sondern in sich aufgenommen. Herr Prof. Dr. Paul Klengel begleitete mit künstlerischem Adel.

Der dritte Brahms-Abend (zugunsten notleidender Musiker) fand leider vor einem nur kleinen Auditorium statt. Das war nicht bloß in Anbetracht der guten Sache betrüblich, sondern auch wenig ermutigend für die tüchtigen Künstler, die ihre Kraft in den Dienst der guten Sache stellen. Zunächst wurde durch die Herren A. v. Roessel, Josef Blümle, Josef Zährt und Franz Schmidt das C moll-Klavierquartett in technisch untadeliger Weise vermittelt; sodann erfreute der ausgezeichnete Soloklarinettist der Geraer Hofkapelle Henri Melotte mit dem ausgezeichnet schönen Vortrag der Es dur-Sonate. Zuletzt erklang das Klaviertrio in H dur in seiner zweiten Fassung, die ungefähr 30 Jahre nach Entstehung des Originals (Op. 8) vom Komponisten vorgenommen worden. Den Künstlern wünschen wir für das nächste Mal einen besser besetzten Saal. ♭

Noten am Rande

Vom Theaterkulturverband. Im Lessing-Theater in Berlin fand eine öffentliche Versammlung des Verbandes zur Förderung deutscher Theaterkultur statt, in der zunächst Reichstagsabgeordneter Heinrich Schulz über Ziele und Wege des Verbandes sprach. Als Kerngedanken dieser Ziele bezeichnete er die Zusammenfassung aller Kräfte, denen es um Hebung und Förderung des deutschen Theaters zu tun sei. Im Altertum war das Theater eine Angelegenheit des ganzen Volkes, im Mittelalter wurde es Angelegenheit der Kirche, im Zeitalter des Absolutismus die der Höfe. Jetzt ist das Theater eine Sache des Geschäfts und des Kapitalismus geworden. Daß es wieder zur Angelegenheit des gesamten Volkes werde, strebe der Verband an, der dem Geschäftstheater den Krieg erklärt. — Schriftleiter Stefan Großmann behandelte die Stellung von Dichter und Publikum zum Theater. Theaterkultur bestehe durch zwei Bestrebungen: dem Volke möglichst gutes Theater, dem Theater möglichst gutes Publikum zu bringen. Nichts sei betrübender als ein Künstler, der sich ohne Publikum erblicke, das seine Worte aufzunehmen imstande sei. Anzengruber habe nach dem Durchfall seines Vierten Gebotes geklagt, er sei ein Volksdichter ohne Volk. Gerhart Hauptmann habe in der Vorrede eines Werkes, das er sieben Jahre lang liegen ließ, ähnliche Klage geäußert. Je zufriedener ein Dichter mit dem heutigen Publikum ist, desto unzufriedener wird die Zukunft mit dem Dichter sein. Zwar erschrecke der Künstler leicht vor dem Worte Organisation, aber niemals wäre Richard Wagner so durchgedrungen ohne den Zusammenschluß der Wagner-Vereine, wie Ibsen und Hauptmann ohne Freie Bühne. Durch Zusammenschluß wolle der Verband dem Theater zu Hilfe kommen. — Weiter sprach Dr. v. Erdberg über die Beziehungen zwischen Theater und Volksbildung und führte dabei aus, daß das Volk heute mitberufen sei, zum Hüter unserer Kultur zu werden, denn die Mißstände, die wir am Theater beklagen, seien nicht zu beseitigen, wenn nicht unser ganzes Kulturleben von den gleichen Mißständen gereinigt werde. Zum Schluß sprach der Präsident der Bühnengenossenschaft Rickelt über Schauspieler und Theaterkultur. Auch er verlangte, daß das Theater vor allem vom Geschäft unabhängig gemacht werde. Wie jede

Stadt mit einer gewissen Einwohnerzahl ein staatliches oder städtisches Gymnasium habe, könne man auch fordern, daß sie auch ebenso ein Theater erhalte. Wie es kein Lehrer ohne genügende Vorbildung gäbe, so dürften auch die Schauspieler nicht ohne eine solche sein.

Kreuz und Quer

Amsterdam. Hier und im Haag fanden zwei Konzerte statt, in denen ausschließlich Tonwerke von Waldemar v. Baußnern unter Leitung des Komponisten vorgetragen wurden, und zwar der erste Teil der abendfüllenden dritten Sinfonie „Leben", die vierte Sinfonie und das Liebesduett aus der heiteren Heldenoper „Herbort und Hilde". Die Aufführung geschah durch das Amsterdamer Orchester. Der Erfolg war namentlich im Haag sehr beträchtlich.

Berlin. Prof Adolf Cebrian, der ehemalige Gesanglehrer an der Kullakschen Neuen Akademie der Tonkunst, beging am 13. Januar seinen 80. Geburtstag in körperlicher und geistiger Frische. In Nizza geboren, wurde er in Deutschland erzogen. Auf dem Leipziger Konservatorium bei Carl Reinecke machte er seine musikalischen Studien. Später Schüler Stockhausens, wurde er selbst ein angesehener und erfolgreicher Gesanglehrer. Von seinen Kompositionen seien die Ouvertüre zu Hamlet, eine Sinfonie, die Psalme 46 und 146 für Soli, Chor und Orchester genannt.

— Für die Berliner Hofoper wurde Karl Holy vom Schweriner Hoftheater vom 1. September ab als Oberspielleiter verpflichtet.

Breslau. Das Stadttheater zu Breslau hat die Oper „Pique Dame" von Tschaikowsky zur Aufführung erworben.

Dresden. Anläßlich des 80. Geburtstages Max Bruchs veranstaltete der Dresdner Kreuzchor eine musikalische Feier, in der unter Leitung von Prof. Otto Richter folgende Werke Bruchs ausgeführt wurden: „Gesang der heiligen drei Könige", „Flucht der heiligen Familie", „Jubilate, Amen!", „Hymnus", „Im Himmelreich" (aus dem unlängst dem Kreuzchore gewidmeten Werk 90), Adagio aus dem Violinkonzert in G moll und Hymnus „Schwingt euch auf!" für fünfstimmigen Chor, Posaunen und Orgel. Letzteres Werk hat Bruch dem Kreuzchor gewidmet, es bleibt in dieser Fassung ungedruckt. Die Feier war von über 4000 Personen besucht. Pfarrer Dr. Leonhard gedachte mit warmen Worten des greisen Meisters.

Düsseldorf. Für das Düsseldorfer Stadttheater wurde Otto Erhardt in Barmen als Oberspielleiter der Oper verpflichtet.

Straßburg. In einem Kirchenkonzerte des Kirchenchores der St. Johanniskirche gelangten neue Kompositionen von M. J. Erb für Chor und Orgel und für Orgel allein zur Uraufführung. Das Konzert hatte einen derartigen Erfolg, daß es wiederholt werden konnte.

Oldenburg (Großherzogtum). Im fünften Sinfoniekonzert der durch das Städtische Orchester in Bremen auf 75 Musiker verstärkten Hofkapelle hatte Ludwig Neubecks sinfonische Dichtung „Der Sieger" unter Leitung des Komponisten einen durchschlagenden Erfolg zu verzeichnen.

Hamburg. Der Komponist, Chormeister und Violinpädagoge Arthur Seybold wurde am 6. Januar in seiner Vaterstadt Hamburg 50 Jahre alt. Er erhielt am Hamburger Konservatorium seine Ausbildung, ging 1888 als Mitglied des Laube-Orchesters nach Rußland und mit einem Theaterorchester durch Deutschland, wurde 1890 im Bülow-Orchester in Hamburg angestellt und blieb nun als Violinlehrer und Dirigent von Männergesangvereinen daselbst wohnen. Violinkompositionen, violinpädagogische Werke, auch Lieder und Männerchöre haben seinen Namen bekannt gemacht.

— Im Hamburger Stadttheater gelangt die komische Oper „Meister Grobian" von A. Winternitz, ehemaligem Kapellmeister dieses Theaters, Ende Januar zur Uraufführung.

— Für das Hamburger Stadttheater wurde Janina v. Golkowska von der Großen Oper in Warschau als Altistin verpflichtet.

Wien. An der Wiener Volksoper gelangt die dreiaktige Oper „Ilse" von Richard Stöhr zur Uraufführung.

— Die „Singspielouvertüre" von Edgar Istel, ein heiteres Orchesterwerk, wird von Generalmusikdirektor Weingartner mit dem Orchester der Hofoper in Wien sowie von Professor Volbach mit dem feldgrauen „Deutschen Sinfonie-Orchester" in Brüssel zur Erstaufführung gebracht.

— Ein Autographenalbum der Henriette Sontag kommt Ende dieses Monats in Wien durch das Kunstantiquariat Franz Malota zur Versteigerung. Das Album enthält nach einer Mitteilung des „Kunstmarkts" größtenteils an die Künstlerin selbst gerichtete Briefe und Albumblätter zahlreicher Musiker, Künstler, Sänger und Sängerinnen sowie auch anderer aus der Lebenszeit der berühmten Gesangsmeisterin. Einem prachtvollen Briefe Beethovens folgen Blätter von Mozart, Cherubini, Weber, Mendelssohn, Meyerbeer, Schubert, Schumann, Berlioz, Flotow, Lachner, Marschner, Moscheles usw. Auch Goethe ist mit einem schönen Albumblatte vertreten.

— Die bekannte Wagnersängerin Amalie Materna ist hier im Alter von 71 Jahren gestorben.

Würzburg. Am 15. Januar vollendete Prof. Simon Breu in Würzburg sein 60. Lebensjahr. 1894 wurde er Chorgesang- und Theorielehrer am Würzburger Konservatorium, 1907 Professor; auch ist er Inspektor des Gesang- und Musikunterrichts an den höheren Lehranstalten in Nordbayern. Bis 1908 leitete er den Akademischen Gesangverein in Würzburg. Breu komponierte Lieder, Schulgesangwerke und Männerchöre.

Leipziger Konzerte

24. Januar: 15. Gewandhauskonzert.
26. Januar: Liederabend Possony, Kaufhaus.
27. Januar: Mozart-Abend Klinglerquartett, Kaufhaus.
28. Januar: K. und L. Berner Biedermeierabend, Feurichsaal.
2. Februar: Liederabend Erna Hähnel, Kaufhaus.
5. Februar: Klavierabend Günther Homan.
6. Februar: Liederabend Emmy Weinschenk.

Verantwortl. Schriftleiter: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes, Leipzig. — Verlag von Gebrüder Reinecke, Hof-Musikverlag in Leipzig, Königstraße 2. — Druck von Robert Noske, Borna-Leipzig.

Neue Zeitschrift für Musik

Begründet 1834 von ROBERT SCHUMANN

Seit 1. Oktober 1906 vereinigt mit dem »Musikalischen Wochenblatt«

Unabhängige Wochenschrift für Musiker und Musikfreunde

85. Jahrgang Nr. 5/6

Jährlich 52 Hefte. — Abonnement vierteljährlich M. 2.50. Bei direkter Frankozusendung vom Verlag nach Österreich-Ungarn noch 75 Pf., Ausland M. 1.30 für Porto.

— Einzelne Nummern 40 Pf. —

Schriftleitung: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes

Hauptgeschäftsstelle und Verlag: Gebrüder Reinecke, Hofmusikalienverleger

Fernsprech-Nr. 15085 LEIPZIG Königstraße Nr. 2.

Donnerstag, den 7. Febr. 1918

Zu beziehen durch jedes Postamt, sowie durch alle Buch- und Musikalienhandlungen des In- u. Auslandes.

Anzeigen: Die dreigespaltene Petitzeile 30 Pf., bei Wiederholungen Rabatt. Der Verlag des Blattes, sowie jede Annoncenexpedition nimmt solche entgegen

Lenau und die Musik

Von **Dr. Konrad Huschke**

I.

Und dir, mein Leben, warf zur stillen Feier
Den Gram das Schicksal um dein Angesicht,
Von ihm gewoben dir zum zweiten Schleier,
Der fester sich um deine Züge flicht.
Erst wenn wir uns zu seligem Vergessen
Hinlegen in das traute, stille Grab,
Löst er von deinem Angesicht sich ab
Und hängt sich an die säuselnden Zypressen.

Düster und schmerzlich klingt es aus dem Dichterwalde des großen deutschen Sängers der reinen Skepsis, ein unaufhaltsames Tönen weltschmerzlichen Trübsinns und leidenschaftlicher Klage, das nur selten von Klängen der Freude und des Glückes unterbrochen wird. Ἀμφιμελας, ringsum schwarz, bezeichnet er selbst seinen Seelenzustand und als seine Lebensbegleiterin die Melancholie:

Du geleitest mich durchs Leben,
Sinnende Melancholie!
Mag mein Stern sich strahlend heben,
Mag er sinken — weichest nie!

Führst mich oft in Felsenklüfte,
Wo der Adler einsam haust,
Tannen ragen in die Lüfte,
Und der Waldstrom donnernd braust.

Meiner Toten dann gedenk ich,
Wild hervor die Träne bricht,
Und an deinen Busen senk' ich
Mein umnachtet Angesicht.

An den alten, ihm eng befreundeten Magus von Weinsberg schreibt er 1831, also im Alter von erst 29 Jahren, die gramvollen Worte: „O Kerner, Kerner! Ich bin kein Asket, aber ich möchte gern im Grabe liegen. Helfen Sie mir von dieser Schwermut, die sich nicht wegscherzen, nicht wegpredigen, nicht wegfluchen läßt. Mir wird oft so schwer, als ob ich einen Toten in mir herumtrüge. Helfen Sie mir, mein Freund. Die Seele hat auch ihre Sehnen, die, einmal zerschnitten, nie wieder ganz werden".

Ein tiefer Schatten lag schon über seiner Geburt. Die Ausschweifungen des verkommenen Vaters, die das Leben der krankhaft empfindsamen und exzentrischen, aber edel veranlagten und an Opfergröße reichen Mutter bereits vor seiner Geburt schwer niederdrückten, legten wohl auch schon den Keim zu dem furchtbaren Schicksal, das über ihn hereinbrechen sollte. Ibsens Gespenster stehen vor uns in grauenvoller Wirklichkeit. Und war es etwa nicht das eherne Gesetz der Vererbung, das sein Leben zertrat, so hat ein unglückseliges Verhängnis den keiner Niedrigkeit Fähigen seinem tragischen Geschick entgegengetrieben.

Er hatte auf Erden keine bleibende Stätte. Unstetigkeit und Zerrissenheit jagten ihn von Ort zu Ort, von Beruf zu Beruf. Auf der Universität zog es ihn von der Philosophie zur Jurisprudenz, von dieser zur Landwirtschaft und schließlich zur Medizin. Aber auch sie behielt ihn nicht. Er trieb eingehende geschichtliche Studien, vertiefte sich in das alte Testament, wollte sich wieder auf philosophische Arbeiten konzentrieren, in Heidelberg Privatdozent der Philosophie werden. Nichts führte er durch. In Wien lebte er ein Nomadenleben, bald wohnte er in einfacher bürgerlicher Stube, bald in glänzenden Gemächern. Dann war er wieder in Stuttgart bei Schwab, in Weinsberg bei Kerner, in Penzing, Ischl, Heidelberg, München. Seine Phantasie zog ihn über den Ozean in die Urwälder Amerikas. Schwer enttäuscht kehrte er heim. Und nun kam die letzte und verhängnisvollste Periode seines verzweifelten Liebeslebens, das schon auf der Universität begonnen hatte, das jahrelange Ringen um und gegen Sophie Löwenthal, die verführerische Frau eines seiner besten Freunde, die ihn mit leidenschaftlicher Heftigkeit ganz für sich begehrte und die aufkeimende Hoffnung einer glücklichen Ehe mit einem liebenswürdigen Mädchen vernichtete, und vollendete in grausigem Abschluß den Trauergesang dieses erschütternden Lebensdramas. Es ist ein unheimliches Hasten und Jagen in diesem Leben; in jäher Aufeinanderfolge lösen sich ab ausgelassene Lustigkeit und trübes Insichversunkensein, wagehalsiges Hinaussteuern ins Uferlose und träumerische Indolenz, überschnelles Entschließen und bangende Neurasthenie, gläubige Zuversicht und der sich immer mehr vordrängende Zweifel an den kirchlichen Überlieferungen, stürmische Genußsucht und reine Liebe, hingebende Teilnahme an der politischen Gärung und trauerndes Wehgefühl um den verlorenen Frieden harmloser Tage. Neben einem Verstand von durchsichtiger Klarheit, ja oft geradezu mathematischer Schärfe finden wir eine lodernde Phantasie und Gefühlsüberschweng-

lichkeit. Sogar im Äußeren zeigt sich der Widerspruch: eine kraftvolle, sehnige Erscheinung von kühner, kriegerischer Eleganz, die auf einen Offizier hinzuweisen scheint, und dabei ein Antlitz von leidender Blässe, die durch das dunkle Haar fast zur Fahlheit gesteigert wird, und aus diesem Antlitz blicken große, dunkle, unergründliche Augen tiefsinnig und träumerisch in die Welt. So hat er seinen Mitmenschen ein ihnen oft fremd und unerklärlich erscheinendes Stück besonderer Romantik vorgelebt und sie mit seinem sonderbaren Wesen so manches Mal wie ein Dämon, der nicht in diese Welt hineinpaßt, gequält und in Schrecken versetzt, so daß selbst Schwab, einer seiner Getreusten, bekennen mußte, er habe auch durch das Leben seiner liebsten Freunde einen schwarzen Faden gezogen.

Und dennoch lag ein eigener Zauber über dieser seltsamen Persönlichkeit, dem sich nur wenige von denen, die mit ihr in Berührung kamen, zu entziehen vermochten. Ein wundersam Ergreifendes ging von ihr aus, ein Singen und Klingen jener reinen, erhabenen Schwermut, die, weit entfernt von schwächlicher Sentimentalität, auf Grund tiefsten Eindringens in die Probleme des Menschentums sich in dem niederschmetternden Bewußtsein verkörpert, daß menschliche Kraft dem Weltelend machtlos gegenübersteht. So rauscht es auch durch seine Gedichte, die, oft halb verschleiert in Rembrandtschem Halbdunkel, mit gespenstischem Hauch, oft wieder leidenschaftlich klagend oder in jähem Aufruhr, nur selten einmal in frohem Jubel, immer aber voll tönenden Klanges dahinströmen. Mehr noch selbst wie die Gedichte Hölderlins sind sie Musik an sich, die nur die Vertonung durch einen völlig Gleichgestimmten und Kongenialen vertragen.

Daß dem so ist, erscheint nicht verwunderlich. War doch der Dichter bis ins tiefste Innere von der Musik ergriffen und ihr hingebungsvoll zugetan. Bei dieser leidenschaftlichen Liebe wich die Zerrissenheit in ihm höchster, unerschütterlicher Hingebung und Stetigkeit. Und hat auch die mit dieser Liebe verbundene starke seelische Erregung gewiß an ihrem Teile dazu beigetragen, sein tragisches Los zu vollenden, so hat sie ihm doch Stunden der Verklärung und Beseligung bereitet, die über sein schwer geprüftes Leben einen versöhnenden Schleier breiten.

II.

Das musikalische Talent zeigte sich schon früh in dem geistvollen und gemütstiefen Knaben. Im sechsten Lebensjahre begann er bereits Geige und Guitarre zu spielen, und im neunten erhielt er den ersten Geigenunterricht. Aber sein Lehrer, ein Pester Pfarrschulmeister, war ungeduldig und barsch und machte ihn bald verdrossen, so daß er seine ganze Liebe der Guitarre zuwandte. Ein junger, feuriger Halbitaliener brachte ihn hier schnell zur Meisterschaft. Lenaus Schwager Schurz, sein erster Biograph, rühmt, nie ein so schönes, nie ein runderes und klingenderes, gedonnerteres wie auch gehauchteres Guitarrespiel wie das Lenaus gehört zu haben. Als die Mutter im Jahre 1816 von Pest nach Tokai gezogen war, sah man dort an den Ufern der Theiß, wo der Feuerwein glüht, die Rosen in üppiger Fülle blühn und die Nachtigallen jubeln, den vierzehnjährigen träumerischen Knaben oft, die liebeglühende Laute unter dem Arm, im Sommermondlicht wandeln, und anmutige Mädchengruppen lauschten ihm nachschleichend seinen Klängen. Auch lehrte ihm sein Lehrer am Vogelherde Hunderte von Lockpfiffen für die gefiederten Sänger, und in der melodischen Kehle des Knaben entwickelte sich das Pfeifen bald zu einer so virtuosen Kunstleistung und zugleich zu einer Leistung so voll Geist und Seele, daß alle, die es hörten, voll Erstaunen darüber waren, wie das anscheinend Rohe so ungeahnt verfeinert und veredelt werden könnte. Die Guitarre trat aber doch naturgemäß bald wieder hinter der Geige zurück. Zwar vergessen wurde sie nicht so schnell. Ein junger galizischer Edelmann, der mit Lenau als Student in Wien viel verkehrte, hat ihn noch im Jahre 1830 gehört, wie er sich mit der Guitarre zu einer wehmütigen Melodie oder zu improvisierten eigenen Liedern, die er entweder pfiff oder sang, begleitete. Meistens fing es mit Pfeifen an, dann ging es in Gesang über, wozu sich sogleich ein Text fand, sei es in gereimten, sei es in ungereimten Versen, alles aber tief lyrisch und dabei ihn selbst dermaßen ergreifend, daß ihm fast immer die Tränen in die Augen traten. Hiernach scheint sein Dichten wohl, zum Teil wenigstens, durch die Musik hervorgerufen worden zu sein: den poetischen Tönen der Guitarre wollte er klingende Worte beigesellen, und Verse strömten zu ihnen in seine Gedanken. In trüber Stunde trauernder Liebe und Freundschaft sang er ihr später einen ergreifenden Trauergesang.

Und nicht lange darauf stand sie unbenützt und unbesaitet bei Schurz. „Sie hat mir zuviel Holz", meinte der Dichter geringschätzig, „sie hält mir nicht, was ich will, in der Geige aber ist Menschenlaut", und er fügte, den von ihm gemachten Beobachtungen englischer und amerikanischer Habgier und Nüchternheit gedenkend, die gerade für unsere Zeit recht passenden verächtlichen Worte hinzu: „Die Engländer und Amerikaner sind noch beim Guitarrespiel"! Das war in der Zeit seiner amerikanischen Reise, wo er ja auch über Gesang und Fühlen der Amerikanerinnen die köstlichen Worte schrieb: „Ich war häufig in musikalischen Gesellschaften, wo junge Damen sich singend hören ließen. Ihr Ton war in Wahrheit jenem zu vergleichen, den man hervorbringt, wenn man mit nassem Finger an dem Rande eines mit Wasser gefüllten Glases herumfährt, ein sonderbares Geschrille, das höchstens dem einer Möve ähnlich kommt. Ich hörte mit vielem Grausen zu, denn ich vernahm in jeder Note die Resonanz einer fürchterlichen inneren Hohlheit". Dem Guitarrespiel ging es bei ihm wie dem Klavierspiel. Da störten ihn schon „die vorbereiteten hölzernen Tasten". Wie anders erschien ihm das Violinspiel, wo fort und fort die Seele mittels des Fingers den Ton erzeugen müsse und an Stelle der Darmsaiten die Nerven träten. Ein schön vorgetragenes Adagio auf der Violine hielt er für den höchsten Genuß, denn der Violinenton sei gewissermaßen Naturlaut, und im Violinspiele durchdringe sich so recht die Natur und der Mensch, deshalb mache es auch größeren Eindruck auf die Menschen als jede andere Gattung von Musik. Auf der Violine wurde er dann auch, trotzdem sie ihm anfangs verleidet worden war, schließlich Meister, kein technisch vollendeter, aber von künstlerisch hochbedeutender individueller Eigenart. Ein glücklicher Zufall hatte ihm ein wundervolles Instrument von Josef Guarnerio, eine echte Cremonenserin mit entzückend weichem, süßem und doch starkem, feurigem Ton in die Hände gespielt. Diese war von da ab fast ständig seine Begleiterin und in schmerzvollen Stunden seine

Trösterin, ihm heilig wie eine Geliebte. Mit unermüdlicher Ausdauer übte er, oft bis tief in die Nacht hinein, die für die technische Schulung ausgezeichneten Kreutzerschen Etüden. Dann aber klangen zauberhaft seine Weisen hinaus in die Lüfte. Er spielte wild phantastisch, unregelmäßig, aber ergreifend und mit genialer Intuition, mit klingendem, markigem Strich. Der berühmte Wiener Geigenkünstler Joseph von Blumenthal wurde sein erster wirklicher Lehrer, auch später nahm er noch mehrfach Unterricht, das wahrhaft Große aber, sein bei aller Wildheit und Phantastik tief seelenvolles Spiel, war sein Eigenstes. Neben eigenen Phantasien spielte er vor allem klassische Musik, und hier wieder fast ausschließlich Beethoven, der ihm neben dem „schroffen Urgebirge" und dem „grenzenlosen Meere" das Höchste war und den er wie einen Gott anbetungsvoll verehrte. Ich werde auf diese Verehrung unseres größten Elegikers für den Größten im Reiche der Tonkunst noch eingehend zu sprechen kommen. Rührend war seine Freude, in dem Wiener Meister Karl Groß einen hervorragenden Beethoven-Spieler entdeckt zu haben, und als dieser einmal beim Vorspielen eines Beethovenschen Violinstücks, wo mit mächtigem Sprunge ein Ton in höchster Höhe genommen werden muß, meinte, wenn man das spiele, müsse gleich ein Abgrund neben einem sein, wo man sich hineinstürzen könne, wenn man falsch gegriffen habe, sprang er den halsbrecherischen Sprung wohl hundertmal hintereinander, bis er mit Sicherheit gelang. Im übrigen spielte er gern und mit besonderer Virtuosität österreichische Ländler und Gesänge und mit noch mehr Liebe steirische und ungarische Volkslieder und Tänze. War er doch mitten im Ungarland unweit Temesvar in Csatád geboren und der Sohn einer Halbungarin, hatte in Tokai und Pest seine eindrucksvollsten Jugendjahre verlebt und die Klänge des Ungarlandes mit seinem Wesen innig verschmolzen. Das Leben in Wien und in der um Wien sich dehnenden lachenden Landschaft aber mit ihren sinnigen Volksgesängen und lockenden Tanzweisen wurde ihm durch seinen Aufenthalt in Wien schon während seiner Studentenjahre innig vertraut. Und die steirischen Melodien drangen ihm bei seinen zahlreichen Wanderungen in die steirischen Berge mit ihren gemütvollen Klängen tief in die empfängliche Seele, und bewundernd äußerte er wieder und wieder, in ihnen ertöne mitten aus dem Getümmel der irdischen Freude heraus die allmächtige Stimme der Sehnsucht, der Sehnsucht nach dem Heimatlichen, Göttlichen, ein himmlisches Heimweh liege in diesen Gebirgsmelodien. Im „Steyrertanz" hat er sie besungen. Zwei Freunde kommen auf einem Gebirgsmarsch im Steirerland zu einer Jägerhütte, wo gerade Hochzeit gehalten wird, sie schauen dem Tanze zu, und über ihren frohen Gedanken nahen ihnen beim Klange der steirischen Weisen Gedanken über Ewigkeit und Vergänglichkeit. Von ähnlichen Gedanken bewegt stand er oft träumend in geisterhafter Versunkenheit auf dem alten Turm beim Kernerhaus in Weinsberg, der Stätte, wo er seinen Faust dichtete, und stimmte die Saiten der Äolsharfe, die Justinus Kerner dort gespannt hatte, und ihm war, wenn er sie melancholisch tönen hörte, als klängen Stimmen einer anderen Welt hernieder wie eine Bürgschaft fürs Jenseits. Im Gartenhause aber, wo seine Schlafstätte war, strich er dann bis in die späte Nacht die Geige, und man sah ihn, den Meister der Grazie und des Tanzes, sich dazu in schönen Wendungen leicht schwebend bewegen, dann aber nach plötzlichem, jähem Abbruch wieder seiner Geige die klagevollsten, erschütterndsten, herzzerreißendsten Töne entlocken.

Es kann nicht wundernehmen, daß diese rätselhafte, dämonische Dichtererscheinung im Zusammenklingen mit ihrer Zaubergeige reich an romantischen Abenteuern gewesen ist. Besonders charakteristisch ist ein Abenteuer, das sich in der Schenke einer kleinen ungarischen Stadt abgespielt hat: Inmitten zechender Bauern spielen Zigeuner. Lenau hat sich ihnen gegenübergesetzt, läßt Wein kommen und weist den Wirt an, auch den Musikanten einzuschenken, daß sie ihm aufspielen. Als sie geendet haben, ruft er laut „Eljen", was die Anwesenden, die ihn für einen Deutschen hielten, freudig zustimmend wiederholen. Die Lust wird immer brausender und steigert sich schließlich zum heftigsten Lärm, als plötzlich Lenau aufsteht und den primgeigenden Zigeuner angeht, ihm seine Violine zu leihen, er wollte den Rokoczymarsch mit ihnen geigen. „Eljen, Eljen", rufen die erstaunten Bauern und rücken drängend um die Zigeunergruppe herum. Lenau beginnt zu geigen. Schon bei den ersten kühnen Strichen wird es still in der Wirtsstube, eine fast andächtige, lauschende Stimmung ergreift die Zuhörer. Als eben der wilde Marsch zu Ende gespielt ist, bricht ein endloser Jubel los, die Bauern heben Lenau auf die Schultern, und unter fortgesetzten begeisterten Eljenrufen geht der Zug im Kreis in der Schankstube herum. Bei dieser Szene kommt einem unwillkürlich der Gedanke an die in der Dorfschenke in Lenaus Faust, wo Mephistopheles als Jäger verkleidet sich eine Geige reichen läßt und die Bauern, Musikanten und den Faust selbst in tolle Lustigkeit und wirbelnden Sinnenrausch hineingeigt. Die fidelgewaltigen Zigeuner aber, dem Dichter, der die Pußta, auf der ihre bunten, phantastischen Gestalten hausten, seit frühster Jugend liebte und auch später noch oft durchritten hat, wohl bekannt, kehren, mit offensichtlicher Liebe gezeichnet, in seinen Dichtungen immer wieder. Führten doch auch so manche Züge von ihm zu ihnen hinüber. Und immer streichen sie wild und verwegen die geliebte Geige. Der dämonische alte Zigeuner Mischke z. B. in der wundervollen Romanze gleichen Namens ist eine der schönsten Gestalten der Lenauschen Muse.

Die Rokoczylieder und andere wilde ungarische Gesänge aber spielte der Dichter oft selbst, in der Stube auf und abgehend, in fast ununterbrochener Folge, dazwischen nur gelegentlich eigene trübe und heitere Weisen mischend. Als er nach Amerika zog, nahm er die Geige mit, um, wie er sagte, die Rokoczylieder in die heiligen Schatten der Urwälder zu tragen, und wir sehen ihn im Geiste, sein Zauberinstrument unter dem Kinn, und mit phantastischem Schwunge jene Lieder spielend, auf seinem wilden Schecken durch die tiefen Wälder der neuen Welt hindurchfegen.

Aus dem Zeitabschnitt dieser Reise in das Land seiner Sehnsucht und Enttäuschung ist auch sonst manches Interessante für den Musiker Lenau, und zwar von ihm selbst der Nachwelt überliefert worden. Auf der Hinreise macht der Bürgermeister eines kleinen holländischen Grenzortes Miene, ihn zurückzuschicken. Zum Glück findet sich Rettung in der Person eines Zollbeamten, der ein begeisterter Musikfreund ist und, abgeschnitten von jeder musikalischen Seele, nach Lenaus Geigenspiel schnappt wie nach einem Leckerbissen. Lenau muß sich bequemen, mit ihm die scheußlichsten Duette für Violine und Klarinette täglich mehrere Stunden zu spielen. Dafür emp-

fiehlt er ihn dem Bürgermeister. Eine musikalische Abendunterhaltung wird inszeniert, und das Stadtoberhaupt ist über die Passagen des deutschen Gastes dermaßen entzückt, daß es ihm die Passage über die Grenze durch die Finger sieht.

Im Börsengasthofe von Baltimore wird Lenau sogar von einem jungen deutschen Studenten, der ebenfalls gut Geige spielt, dringend bestürmt, die Geige unter den Arm zu nehmen, um den Hals die Guitarre zu hängen und mit ihm eine große Künstlerreise nach Südamerika, Australien und Ostindien anzutreten. Wäre die Sehnsucht nach den Urwäldern nicht in ihm gewesen, sein romantischer Sinn hätte schwerlich dieser Lockung widerstanden.

Daß er das von ihm so heiß ersehnte Glück in Amerika nicht gefunden hat, erwähnte ich schon. Zwar die Begeisterung der Amerikaner für ihn und sein Geigenspiel ging sogar ins Groteske, wie wir aus seiner Mitteilung ersehen, daß in einem Pittsburger Gasthause z. B. der Hausknecht ihm nicht eher heizte, als bis er ihm ein Stück auf der Geige vorgespielt hatte. Lenau selbst aber, in dessen Seele Tausende von warmen Tönen erklangen, fühlte sich von den kühlen, trocken-geschäftsmäßigen, dem echten musikalischen Fühlen fremd gegenüberstehenden Amerikanern und ihrer Landschaft mehr und mehr abgestoßen: „Die Natur ist hier entsetzlich matt. Hier gibt es keine Nachtigall, überhaupt keinen wahren Singvogel. Der Natur wird es hier nie so wohl ums Herz oder so weh, daß sie singen müßte. Sie hat kein Gemüt und keine Phantasie, und kann darum ihren Geschöpfen auch nichts dergleichen geben. Es ist was recht Trauriges, diese ausgebrannten Menschen zu sehen in ihren ausgebrannten Wäldern“, und ein andermal: „Diese Amerikaner sind himmelan stinkende Krämerseelen. Tot für alles geistige Leben, mausetot. Die Nachtigall hat recht, daß sie bei diesen Wichten nicht einkehrt. Das scheint mir von ernster, tiefer Bedeutung zu sein, daß Amerika keine Nachtigall hat. Es kommt mir vor wie ein poetischer Fluch. Eine Niagarastimme gehört dazu, um diesen Schuften zu predigen, daß es noch höhere Götter gebe, als die im Münzhause geschlagen werden“. Wie wundervoll zeitgemäß ist doch auch dieses Lenau-Wort! Nur die Glockenspiele in den Türmen der amerikanischen Kirchen berührten ihn wohltuend: „Sie mahnen uns sanft und gelinde an die verlorenen Stunden und schmeicheln diese gleichsam von uns fort, während uns der dumpfe, langsame Glockenschlag der gotischen Türme in Deutschland so strafend und bitter in die Seele schlägt“. Besonders angenehm empfand er dieses Glockenspiel bei Nacht: „Ich kann es nicht hören ohne den wehmütigen Wunsch: Möchten doch meine Stunden ebenso harmonisch zusammenklingen wie diese Glocken!“

So klingt überall in seiner Seele das musikalische Moment als beherrschendes Agens hindurch. Die Größe seines Geigenspiels aber wurde nicht nur von Dilettanten, sondern auch von Musikern unumwunden und mit Begeisterung anerkannt. So von dem Musiker August Schmidt in Wien, mit dem er im Winter 1843/44 viel verkehrte und dem besonders ein Erlebnis in Erinnerung geblieben ist: An einem trüben Herbstabende begleitete er Lenau nach Hause und spielte ihm dann auf seine Bitte einige ungarische Nationalmelodien vor. Lenau lehnte stumm in seinem Stuhl, den gesenkten Kopf in die Hand gestützt, und horchte sinnend zu. Als Schmidt die Geige aus der Hand legen wollte, stand er auf, ergriff sie und begann selbst zu spielen. Auf den Stuhl hingesunken, horchte Schmidt den magischen Tönen, die aus dem nächtlichen Dunkel, denn es war mittlerweile im Zimmer ganz finster geworden, herausklangen, so zauberhaft und dabei so wehmütig und tief ergreifend. Ein prophetischer Geist war über den Spieler gekommen und belebte seinen Bogen. Sein eigenes Los und das Schicksal seines Volkes, damals noch in Zukunft tief verborgen, malte er in Tönen. Es war ein Bild, das die Seele mit unwiderstehlicher Gewalt erfaßte und das Herz mit schmerzlicher Rührung erfüllte. In jedem Ton lag der Ausdruck des Schmerzes, der bald wehmütig, wie in stillem Jammer, fortweinte, bald wild aufschrie. Plötzlich verstummten die Klänge, eine tiefe Totenstille trat ein. „Ich griff mich“, schreibt Schmidt, „bis zur Tür fort und kam, mir unbewußt, wie mit nassen Wangen auf die Straße. Es war mir, als hätte Lenau die ganze Wucht des Schmerzes, der auf seiner Seele lastete, in seinen Tönen auf die meine gewälzt.“

Auch der Tondichter und Klavierspieler Karl Evers, der Komponist so mancher Lenauscher Lieder, war hingerissen von der genialen Eigenart von Lenaus Spiel. Mit ihm spielte er vor allem sein Lieblingswerk für die Geige: die Beethovensche Kreutzersonate. Die Variationen gelangen ihm besonders schön. Aber beim letzten, feurig dahinbrausenden Satze ging er dem Klavierspieler mit seinem Temperament durch, er hörte nicht mehr auf das Klavierspiel, überstürzte sich, beachtete keine Pause, sondern raste prestissimo dahin, bis er erschöpft innehalten mußte. Wohl sah er dann seinen Fehler ein, das nächste Mal aber begann das Furioso von neuem.

Im Juni 1842 endlich schrieb Lenau selbst voll innerster Befriedigung an Sophie Löwenthal: „Heute war ich von einem ausgezeichneten Virtuosen namens Keller besucht und keck genug, ihm $^1/_2$ Stunde lang vorzufiedeln. Mein Spiel machte zu meiner Verwunderung Eindruck auf ihn, und er brach in die Exklamation aus: „Herr Jesus, was wäre aus Ihnen geworden, wenn Sie die Geige zum Fach genommen hätten; wieviel Ton! Ja, etwas Großartiges! Das freute mich mehr, als wenn meine Albigenser gefallen hätten“. So kann man es wohl verstehen, daß er oft klagte, er hätte sich lieber aufs Geigen als aufs Dichten legen sollen, dann würde er mehr Freuden in der Welt gehabt haben. Mußte er doch selbst schmerzlich bekennen, daß er keiner von den glücklichen Dichtern sei, die wie Goethe ihrer selbst und ihrer Werke froh würden.

Noch kurz nach Beginn seiner furchtbaren Krankheit erhoffte er Gesundung durch sein geliebtes Geigenspiel. Und rührend ist es, wie er Sophie glückselig das Wunder mitteilt, das seine Geige an ihm getan hätte: „Es ist ein Wunder geschehen heute früh um acht Uhr. Alle Mittel Schelligs halfen nichts. Da nahm ich meinen Guarnerius heraus, spielte einen steirischen Ländler, tanzte dazu selbst und stampfte wütend in den Boden, daß das Zimmer bebte. Ich wurde heiß und beweglich, und, o Wunder, ich war gesund. Als Schellig kam, tanzt' ich ihm einen Walzer vor. Nicht einmal schwach war ich geblieben“. In der Tat erklärte Obermedizinalrat Dr. v. Schellig, Lenaus Arzt, wenn auch wohl mit begründetem Zweifel, diese seltsam schnelle Erholung seines Patienten für ein musikalisches Phantasiewunder. Die Hoffnung des Kranken war trügerisch, es war nur ein

Aufflackern unter dem belebenden Eindrucke der geliebten Musik. Am nächsten Tage brach der große Dichter völlig im Wahnsinn zusammen. (Fortsetzung folgt.)



„Der Eroberer"

Oper in drei Akten
Text von Bruno Warden und J. M. Welleminsky
Musik von **Jan Brandts-Buys**
Uraufführung in Dresden am 14. Januar

Nach dem starken Erfolge der „Schneider von Schönau" war zu erwarten, daß die Theater freudig zu einem neuen Werke des holländischen Tonkünstlers greifen würden, trotzdem er diesmal auf Humor verzichtet hat und mit einem tragischen Werke aufwartet. Es ging am 14. Januar zum überhaupt ersten Male im Königl. Opernhause zu Dresden in Szene und hatte keinen starken, aber immerhin doch lebhaften ehrlichen Erfolg, den die Oper trotz mancher Schwächen auch verdient hat.



Gustav Schreck †

Die Handlung geht in einem kleinen Orte Kärntens oder Steiermarks vor sich. Im Hause des Bürgermeisters wird die Hochzeit des Töchterchens Erika vorbereitet, die den Magister der Pharmazie Wendelin, einen gutmütigen, aber ängstlichen Alltagsmenschen, heiraten soll. Sie ist jedoch eine Sentanatur, hängt Träumen und Hoffnungen nach und ist von Sehnsucht zu dem Eroberer erfüllt, der als Sieger die Lande durchzieht, Völker und Länder erobert und Tod und Schrecken verbreitet. Da naht sein Heer, die Bürgerschaft ist in Aufregung und Angst, nur Erika nicht, sie ist in den Anblick des Eroberers versunken, als er hoch zu Roß erscheint. Nun schlagen in beiden die Liebesflammen empor. Trotz der bevorstehenden Vermählungsfeier. Schon nahen die Hochzeitsgäste, da läßt der Eroberer den Bürgermeister und seine Frau, den Magister wie die Gäste, die weidlich auf den Eroberer geschimpft haben und die von einem fortgejagten Halbirren, dem Totenhans, an ihn verraten wurden, verhaften und ins Rathaus sperren. Der Eroberer aber kommt zu Erika, und beide sinken sich in heißer Liebesglut in die Arme. Am andern Morgen scheidet der Eroberer mit seinen Soldaten aus der Stadt, die Verhafteten sind wieder frei und müssen zusehen, wie Erika, bräutlich geschmückt, halb irrsinnig von Gift, das ihr der Bräutigam als Schlafmittel gegeben, tanzt und singt und schließlich tot zusammenbricht. Die österreichischen Verfasser haben nun die natürlichen Vorgänge mit allerlei symbolischen und phantastischen Zutaten in ein anderes, ein höheres Licht setzen wollen, und haben dabei die reale Welt mit der übernatürlichen vermengt, wobei Klarheit und Lebenswahrheit an Echtheit einbüßen mußten, namentlich da auch das Symbolisch-Gespensterhafte, das den Eroberer umgibt, nicht stichhaltig durchgeführt ist. Die Senta- (Fliegender Holländer) Tendenz tritt zu grell hervor, und der Wechsel in der Natur des Eroberers, der bald nur Mensch, bald personifizierter Tod sein soll, trägt einen Zwiespalt in das Ganze, den die Dichter nicht zu überwinden vermochten.

Diese Schwächen haben auch den Komponisten beeinflußt, er ist dort, wo er natürlich, volkstümlich sein konnte, am eindringlichsten, reizvollsten und sympathischsten, dort, wo gleichsam übernatürliche Gewalten eingreifen, hat er nur vereinzelt den rechten Ausdruck gefunden. Absonderliche Klangfarben allein machen es nicht. Und doch muß man sagen, daß die Musik viel schöne Stellen aufweist, wie z. B. das volkstümliche Lied: Es kam zur Nacht geritten ein fremder Reitersmann, ferner die Hochzeitstänze, der Auftrittsgesang des Eroberers, das Liebesduett. Hier steigert sich die Musik kraftvoll und packend, hier birgt sie dramatische Wucht, während sie im Reiterlied Erikas von volkstümlicher Lieblichkeit ist. Brandts-Buys hat sich bemüht, seine Musik dem Stimmungsgehalt der einzelnen Auftritte anzupassen, und das ist ihm wiederholt gelungen, nur fällt die Gleichmäßigkeit der Begleitung durch das Orchester oft auf, was daran liegt, daß er bestimmte Motive in aller gleichartigen Bearbeitung zu oft wiederholt. Von tonmalerischem Reiz und großer Eigentümlichkeit ist so manche Stelle, man fühlt aus diesen Teilen, wie der Komponist bemüht ist, auf eigenen Pfaden zu wandeln. Die Musik ist also ungemein interessant, und man wird ihr als charakteristisch durchgeführt einen Preis zuerkennen müssen, muß aber die Einschränkung hinzufügen, daß ihr das Erwärmende, Ergreifende, die bezwingende Größe der musikalischen Gedanken und der Gestaltung fehlt.

Die Aufführung war wohl vorbereitet und ging unter der musikalischen Leitung Kutzschbachs und des Spielleiters Georg Toller, der in Verbindung mit dem Maler Otto Altenkirch und Maschineriedirektor Max Hasait herrliche Bühnenbilder geschaffen hatte, ganz vortrefflich vonstatten. Großzügig und von tiefem Eindruck war Robert Burg in der Rolle des Eroberers, gesanglich wie darstellerisch blieb er auf künstlerischer Höhe. Schwer hatte es Elisa Stünzern als Erika. Sie soll eine schwärmerische, sehnsuchtstrunkene Natur sein, bald schlicht, kindlich, bald dramatisch, dabei ist die Gesangspartie nicht immer so gesangsmäßig, um leicht ins Ohr zu fallen. Frl. Stünzern bewältigte musikalisch und darstellerisch die heikelsten Stellen. Wenn man etwas noch vermißte, so war es der verstärkte Ausdruck des mystischen Moments, der sie vollauf beherrschenden Sehnsucht aus der Enge des Hauses nach etwas Großem und Schönem, der sie nach dem Eroberer erlösen soll. Mit besonderer Anerkennung sind auch Tauber als Totenhans, Lange als Bräutigam, Zottmayr als Bürgermeister und Pauli als Stadtschreiber zu nennen. Der Beifall war lebhaft, und der Komponist wurde zum Schluß mehrere Male gerufen. Georg Irrgang



Gustav Schreck †

Am 22. Januar ist nach langem, schwerem Leiden der Thomaskantor Prof. Dr. Gustav Schreck in Leipzig im Alter von 68 Jahren gestorben. Einer der besten und beliebtesten Musiker ist mit ihm dahingegangen, ein wirklicher Meister im guten alten Sinne, was zugleich heißen will: ein verehrungswürdiger Mensch.

Es lag nicht in seiner Natur, sich an dem modernsten Musikbetriebe und ihrem Reklamegeschrei zu beteiligen. Er war als Mensch und Künstler etwa einem Carl Reinecke zu vergleichen. Wie diesem stand ihm die Sachlichkeit am

höchsten, und wie dieser hatte er eine liebenswürdige, aber sehr bestimmte Art, sich zu geben. Das erklärt auch, abgesehen von seiner universellen Bildung und von seiner Meisterschaft in rein musikalischen Angelegenheiten, seine ungewöhnlich großen Erfolge als Chordirigent.

Der neue, junge Ruhm des Thomanerchores ist sein Werk. Außer vielen anderen erinnere ich mich besonders des gewaltigen Eindrucks, den die Thomaner unter Schrecks Leitung mit der Bachschen Motette „Singet dem Herrn" in Eisenach hervorriefen, als eines unvergeßlichen Erlebnisses. Überhaupt hat Schreck in seiner rein sachlichen, in die Tiefe dringenden Weise mehr für die Bach-Pflege und das Bach-Verständnis getan als mancher „Moderne", der vielleicht mit besonderer Auffassung auftrumpft.

Als Komponist pflegte Gustav Schreck vor allem das Chorlied, hat aber auf anderen Gebieten schöne Werke hinterlassen (Instrumentalwerke, Kammermusik usw.). Von seinen Chorwerken seien genannt: das Oratorium „Christus, der Auferstandene", das „Hochzeitslied" a cappella, eine Glanzleistung der Thomaner, und die „Begrüßung des Meeres" für Männerchor und Begleitung (u. a. mehrfach aufgeführt vom Dresdner Lehrergesangverein), von Einzelgesängen das feinhumoristische, oft von Kammersänger Kase gesungene „Die ganze Kompanie". Eine wirkungsvolle Festkantate schrieb er für die Jubelfeier der Universität Leipzig, deren philosophische Fakultät ihm den Ehrendoktor verlieh.

Jüngeren Fachgenossen und Schülern war der Dahingeschiedene ein liebevoller und gewissenhafter Berater, seine Thomaner betrauern einen Führer, der ebenso strenge wie gerecht und gütig war. B.

Musikbriefe

Aus Berlin

Von Bruno Schrader

Anfang Januar

Von den Konzerten großen Stiles, die wir im Dezember hatten, gedenke ich zunächst des zweiten, das der Kölner Dirigent Abendroth zusammen mit der Pianistin Epstein-Benenson gab. Es begann mit Thuilles Romantischer Ouvertüre. Der Münchener Lokalpatriotismus brachte es einst dahin, daß man diesen Komponisten sehr hoch einschätzte; jetzt findet man aber vielfach, daß außer der Gavotte in seinem bekannten Klaviersextette und einigen Liedern nichts von ihm da ist, dem man die Krone absoluter Meisterschaft ohne Vorbehalte aufsetzen könnte. Auch in jener Ouvertüre gibt es nur einzelne Stellen, die dazu anregen. Überdies wird einem das Ganze durch die harte, blecherne Instrumentation verleidet. Viel schlimmer erschien aber die zweite Nummer, ein „Der Fluß" betiteltes Klavierkonzert von Selim Palmgren, richtiger eine einsätzige, trotz einiger spannender Strecken ermüdende Orchesterdichtung mit obligatem Klavier, im Stile ein Mixtum compositum aus Debussy, Tschaikowsky, Puccini, R. Strauß usw. Auch die dritte Neuheit des Abends, eine „Heitere Serenade" von Joseph Haas, war eine entsetzlich lange Geschichte, trotzdem ihre vier Sätze ebenfalls nur ungefähr zwanzig Minuten dauern. Der herzlich unbedeutende Inhalt ist lose und zerfahren, die Instrumentation nur an sehr wenigen Stellen meisterhaft. Blieben also nur Webers Konzertstück und Liszts Ungarische Fantasie als Oasen in der Wüste. Die erquickten den Wanderer aber auch nicht sonderlich, weil die Pianistin durch ihren harten blechernen Forteanschlag alles verdarb. Namentlich Liszts Werk wurde in einer Art mißhandelt, daß sich der Komponist im Grabe herumgedreht haben würde, wenn er das hören gekonnt hätte. Dazu eine manirierte Auffassung, die durch das ausgezeichnet geleitete Orchester jedesmal korrigiert wurde, wenn es dieselben Weisen zu spielen hatte. Technisch ist der Pianistin eine brillante Skala nachzurühmen, in weiten Oktavensprüngen traf sie aber meistenteils daneben.

Ein anderer Dirigentenstern strahlte in dem Konzerte, das die Pianistin Haßler-Landolt gab. Es war Max Fiedler. Er hatte mit seiner eigenen Lustspielouvertüre Op. 11 einen widerspruchslosen Erfolg. Das Werk enthält durchweg echte, einer starken und mühelosen Erfindungsgabe entquellende Musik, ist meisterhaft gearbeitet und stets klangvoll instrumentiert. Möge es seinen weiteren Weg durch die Konzertsäle machen! Die Pianistin spielte Konzerte von Beethoven und Liszt. Sie hat eine plastische Technik und einen klaren Vortrag, sonst aber nicht viel für das übrig, was man Klaviertonpoesie nennt. Fiedler dirigierte dann noch die Antoniusvariationen seines Lieblingskomponisten Brahms, dem er sogar zwei eigene Orchesterkonzerte widmet, in deren erstem wir auch wieder das schöne Doppelkonzert hörten. Sein mir persönlich sonnenklarer erster Satz hat noch immer kein richtiges Publikum gefunden, aber die beiden anderen helfen darüber um so kräftiger hinweg. Auch in dem Konzerte der Pianistin Lilli Koppel war die gute Neuerung zu gewahren, zwischen nur zwei Konzerten ein sinfonisches Werk zu spielen. Von jenen sei Mendelssohns leider selten gewordenes in G moll hervorgehoben. Die Solistin zeigte darin eine behende, gut gebildete Technik, aber einen Ton, der nur für das Spiel ohne Orchester geeignet ist. Der Vortrag war der einer guten Konservatoriumsleistung. Aus der langen Reihe der anderen aufgetretenen Pianisten seien nur Bruno Hinze-Reinhold als Vertreter einer echt musikalischen, stets klavierschönen Richtung, der solide Max Pauer, der adelig gewordene, aber dennoch nicht etwa noch besser spielende Lisztianer Sauer, Conrad Ansorge, Adele aus der Ohe, beide bekanntlich ebenfalls Lisztscher Provenienz, Eugen Linz, der Beethovens vier letzte Sonaten Op. 106—111 vortrug, und Edelgarde Berg erwähnt, letztere, weil sie ihren Abend mit einer Sonate von Etienne Méhul begann. Der Komponist der Oper „Joseph" schrieb seine Klaviersonaten in seiner frühesten Periode, als er noch Organist war. Man wird ihnen stets historisches Interesse entgegenbringen; Marksteine in der Geschichte der Klavierliteratur sind sie nicht.

In der Kammermusik hatten wir die dritten Abende von Alexander Fiedemann und Karl Klingler. Letzterer beethovente. Das fiel aber im A dur-Quartette gerade in seiner ersten Geigenstimme so maniriert und stillos aus, daß es mir leid tut, hier nichts näher an Hand der Noten ausführen zu können. Dagegen gab man im F moll-Quartette und dem letzten in B dur um so Besseres. Die berühmte Cavatine des in B dur erreichte allerdings das, was Joachim daraus zog, bei weitem nicht. Ich hebe das hervor, weil die Dummen, die gerade hier in Berlin nie alle werden, den ersten Geiger immer als den künstlerischen Erben Joachims austrompeten, während er doch wahrlich kaum den Schatten seines großen Lehrers bedeutet. Bei Fiedemann nun, dessen Quartett dem Klinglerschen namentlich im Vortrage neuer Werke überlegen ist, standen nur zwei Nummern aus: ein Klavierquartett Op. 35 von L. v. Rozycki und das Streichquintett Op. 163 von Schubert. Jenes ist eine talentvolle Komposition, reichlich modern, ja hier und da übermodern. Der Leser weiß, was damit gesagt ist. Sehr zu loben wäre der mitwirkende Pianist Joseph Schwarz wegen seiner echt kammermusikalischen Qualität. Sonst fängt es an, in der Kammermusik hoch herzugehen. Man schrieb zwei Reihen von je zwölf Abenden verschiedenen Veranstaltungsursprunges aus, an denen alle möglichen Quartettvereinigungen des In- und Auslandes zu hören sein sollen, während es im Stoffe auf die zeitgenössische Produktion abgesehen ist. Der erste der Reihe, die der „Verband konzertierender Künstler" inszeniert, brachte zwei Werke. Zuerst ein Streichquartett jenes talentvollen jungen Neulings Kempff, dessen ich letzthin rühmend gedachte. Als Komponist enttäuschte er aber. Das dreisätzige Werk ist nicht nur formal und satztechnisch ein noch unreifes Produkt, sondern zeigt auch in der Erfindung nichts, was zu besonderen Hoffnungen berechtigen könnte. Jedoch seien dem Komponisten einige hübsche, interessant

Einzelheiten im zweiten und letzten Satze attestiert. Das spärlich vertretene Publikum blieb kalt und erwärmte sich auch an dem anderen Werke des Abends nicht, einem Edur-Quartette von W. v. Baußnern, trotzdem da alles in meisterlichem Flusse gesetzt und erfunden ist. Die Ausführung war der Klinglerschen Vereinigung zugefallen und sehr gut geraten. Der erste Abend der andern Reihe, die von einer Kriegshilfsvereinigung gegeben wird, fiel dem Quartette von Flesch zu. Man gab hier neue Werke des bekannten Pianisten Schnabel: Rhapsodie mit Klavier in Edur, ein Notturno für Sologesang mit Klavier und ein Klavierquintett in Emoll. Da war allein die Rhapsodie erfreulich, alles übrige übermoderner, zerfahrener, empfindungsdürrer und ungesunder Schwulst, den man einem so verständigen Klavierkünstler wie Schnabel nimmermehr zugetraut hätte. Er saß selber am Flügel, vermochte aber nichts aus seinem Komponistenschiffbruche zu retten.

Auf dem Gebiete der Chormusik gab es zunächst die gewohnten Ereignisse. Zum Christfeste führte die Singakademie Bachs Weihnachtsoratorium mehrere Male auf, und der Mengeweinsche Oratoriumverein gab es ebenfalls. Hier fielen die Chöre wieder ausgezeichnet aus. Um so schlimmer sah es im Orchester und hinsichtlich des Stiles aus, wo so ziemlich alles ignoriert wurde, was unsere Musikwissenschaft an praktischen Resultaten erreicht hat. Besonders interessant war ein Konzert der Thiloschen Chorvereinigung. Da wurde Webers Kantate „Kampf und Sieg" mit Erfolg aufgeführt. Sie gehört in die beste Zeit des Freischützkomponisten, der sie selber sehr hoch einschätzte. Das für Chor, Sologesang und Orchester komponierte Werk zeigte sich denn auch in keiner Note veraltet und wirkte durch seinen Patriotismus „aktuell". Die Aufführung war gut. Vortrefflich schnitt auch der neue Scheinpflugsche Chor in einem Konzerte ab, das Beethovens neunte Sinfonie und die Vorläuferin ihres Finales, die Chorfantasie brachte. Leider spielte in letzterer die große Klavierpartie der viel bewunderte Knabe Arrau. Sie war ihm in ganz falscher Auffassung beigebracht worden, klang nicht wie ein Stück des von Beethoven beabsichtigten Bachschen Stiles, sondern wie eine Czernysche Schuletüde. Hier hätte sich der hochbegabte Junge Conrad Ansorge zum Muster nehmen sollen, der voriges Jahr diese Klavierpartie zu dem erhob, was der Komponist damit im Sinne hatte. Bloß mit Technik ist es da nicht getan.

Ich schließe heute mit dem Eingeständnisse eines Gedächtnisfehlers. Die Anekdote, die ich voriges Mal gelegentlich Rüfers Sinfonie erzählte, passierte nicht zwischen Hanslick und Schumann, sondern zwischen Ambros und Schumann. Das ist ja nun für ihre Pointe gleichgültig, mag aber für Weitererzähler immerhin von Wert sein.

Aus Prag

Von Edwin Janetschek

Ende Dezember

Auch die vierte Saison in unserem Prager Konzert- und Theaterleben während des Weltkrieges hat mit vollen Akkorden, mit einer Fülle bedeutsamer musikalischer Ereignisse eingesetzt und verheißt auch für ihre weitere Zukunft nicht minder viel und Gutes, als das bisher Gebotene war.

Allein die „Böhmische Philharmonie" hatte bis Anfang Dezember bereits acht ihrer so vorbildlich gewordenen populären Sinfoniekonzerte im Smetana-Saale absolviert, deren jedes nicht nur ein erlesenes und interessantes Programm bot, sondern auch hinsichtlich der musikalisch-technischen Ausführung auf der früheren bedeutenden künstlerischen Höhe stand, auf die Dr. Wilhelm Zemánek, der langjährige Dirigent der Prager tschechischen Philharmoniker, sein Orchester gebracht hat. Besonderer Dank gebührt Zemánek für sein Bestreben, klassische und moderne Musik, die eigene und fremde Tonkunst der Vergangenheit und Gegenwart in gleicher Weise zu Gehör zu bringen. In Anerkennung dieses Bestrebens müssen auch seine Programme gerechtfertigt erscheinen, die weniger durch Stileinheitlichkeit als durch Vielseitigkeit wirken, für volkstümliche Konzerte immerhin eine viel für sich habende Anschauung vertretend. So hörte man in dem einen Konzerte neben Glucks Ouvertüre zu „Iphigenie in Aulis" in der Wagnerschen Bearbeitung Dvořáks nachgelassene Sinfonie in Esdur Op. 10; in einem anderen P. Dukas Vorspiel zum dritten Akte der Oper „Ariane et Barbe-Bleu", Cl. Debussys Prélude à L'Aprés-Midi d'un Faun, G. Mahlers „Lieder eines fahrenden Gesellen" und abermals eine nachgelassene Sinfonie des großen tschechischen Meisters Dvořák Op. 13 in Dmoll. Des letztgenannten Meisters sinfonische Werke finden in den diesjährigen Abonnementskonzerten scheinbar ihre zyklische Aufführung, denn auch die meisten der übrigen bisherigen acht Konzerte brachten sinfonische Werke von ihm. Ein in stilistischer Hinsicht mustergültiges Programm war jenes des IV. Konzerts, das Tschaikowskys pathetische (Hmoll) und Beethovens Schicksals- (Cmoll-)Sinfonie in interessanter Gegenüberstellung brachte. Mehr als gewöhnlich aufhorchen machte im VIII. Konzerte die Uraufführung einer Ballade für Tenor und Orchester „Der fremde Gast" von O. Ostrčil, die in starken dramatischen Akzenten und glänzender musikalischer Schilderung ebensoviel Stimmung wie Wirkung auslöste.

Einen seltenen musikalischen Genuß bot das erste Philharmonische Konzert im Neuen Deutschen Theater unter Leitung des ersten Kapellmeisters dieses Theaters Alexander von Zemlinsky, und zwar weniger durch ein protziges Programm als durch die schlechthin mustergültige und stilistisch vollkommene Ausführung, die unser deutsches Theaterorchester als allerersten Ranges erwies, freilich vielleicht nur unter der Hand eines so ausgezeichneten und starkwilligen Dirigenten, wie es Zemlinsky ist. Beethovens blühendschöne, im Melos schwelgende, noch so ganz Mozartbefangene zweite Sinfonie war in dieser delikaten Wiedergabe ein herzerfrischender Genuß, ebenso wie Brahms' herrliche vierte (Emoll) Sinfonie in Prag selten so überzeugend zum Erklingen kam wie diesmal; es war ein guter Gedanke, zwischen diese beiden Werke Hugo Wolfs entzückende „Italienische Serenade" als Vermittler zu stellen.

Unser deutsches Operninstitut hat sich unter seinem Direktor Teweles auch heuer wieder große Aufgaben gestellt und deren erste bereits glänzend gelöst. Der im Monat Oktober stattgefundene Mozart-Zyklus, insbesondere die brillante Don Juan-Aufführung, zeigte wieder die alte, ragende künstlerische Höhe unserer deutschen Landesbühne, welche nicht nur ihren Wagner in tradionell vorbildlicher Weise herauszubringen versteht, sondern auch Mozartschen Stil und Geist vollkommen beherrscht. Das Opernensemble unserer deutschen Bühne ist gegenwärtig vorzüglich — und Dirigenten vom Range und der Tüchtigkeit eines Zemlinsky hat sie nur in ihren allerbesten Zeiten besessen. Was wunder, daß die Aufführungen dieses Zyklus Mustergültiges boten.

Ein Ereignis von Bedeutung schließlich war wieder das erste satzungsmäßige Saisonkonzert des Deutschen Singvereins unter seinem kunstbegeisterten Dirigenten Dr. Gerhard von Keusler, ein Bach-Abend ohnegleichen, des Altmeisters Tombeau und Magnifikat in einer hier bisher nicht gehörten musikalischen und gesangstechnisch vollkommenen, geradezu mustergültigen Weise bietend, dadurch unseren deutschen Singverein als gemischten Chorverein allerersten Ranges erweisend, dessen Spezialität sozusagen der polyphone, imitierende Stil Bachs geworden ist und der es durch das Verdienst seines Dirigenten in den letzten Jahren erreicht hat, die künstlerische Konkurrenz mit den ersten Chorvereinen Deutschlands aufnehmen zu können. Wer die Geschichte des Prager deutschen Singvereins der letzten Jahre kennt, weiß, mit welcher Ausdauer und Geduld Keusler sich seine ihm mit Leib und Seele ergebene Sängerschar so erzogen und herangebildet hat, weiß darum auch, daß es einzig sein Verdienst ist, daß der deutsche Singverein in Prag eine künstlerische Vollkommenheit und Höhe erlangt hat, die er seit seinem Bestande nie aufzuweisen hatte.

Aus Wien

Von Prof. Dr. Theodor Helm

Ende Dezember

Eine Angelegenheit, die in den letzten Wochen jedem österreichischen Patrioten vor allem am Herzen lag, war das Zustandekommen unserer siebenten Kriegsanleihe. Und da haben sich nun auch unsere Konzertbureaus vielfach in den Dienst der edlen Sache gestellt, d. h. sie kündigten Konzerte an, deren Reinerträgnis sie zur Zeichnung von Kriegsanleihe zu verwenden sich bereit erklärten. Ein solches — wohlgelungenes — Sinfoniekonzert veranstaltete am 17. November das Konzertbureau H. Heller unter Leitung Anton Konraths, des stellvertretenden Dirigenten des Nedbalschen Tonkünstlerorchesters. Programm: Berlioz' „Sinfonie fantastique", in all ihren Schönheiten und Schrecknissen musterhaft klar zur Darstellung gebracht; hierauf vier der „Lieder eines fahrenden Gesellen" von G. Mahler und zwei Orchesterlieder von R. Strauß, vorgetragen vom k. k. Kammersänger F. Steiner. Strauß' „Wiegenlied" (mit seinen etwas billigen Malismen in Wien besonders beliebt) mußte er wiederholen. Aus dem Munde eines Baritonisten machen sich diese vom Textdichter (R. Dehmel) und Komponisten einer glücklichen jungen Mutter zugedachten herzinnigen Zeilen etwas kurios. Aber dann nimmt unser jetziges kriegswucherisches Publikum nicht den geringsten Anstoß. Es applaudierte Herrn Steiner sogar mehr als für denselben Wiegenliedvortrag der köstlich stimmbegabten und naturfrischen, jungen Sopranistin Lotte Lehmann an den von dem Wiener Journalisten- und Schriftstellerverein Concordia am 10. Dezember veranstalteten Strauß-Mahler-Abend, wo sie dann allerdings mit einem anderen Straußschen Liede „All' meine Gedanken" (ihr förmlich auf den Leib geschrieben) den Vogel abschoß und sofort wiederholen mußte. Von dem vorgenannten „Kriegsanleihekonzert" wäre noch zu erwähnen, daß es mit der vielleicht schönsten unter den sechs Pariser Sinfonien J. Haydns (in G dur) recht erquicklich schloß: A. Konrath erwies sich für diese herzensfrohen Klänge geradeso als der rechte Interpret wie früher für Berlioz. Der Strauß-Mahler-Abend der „Concordia", von O. Nedbal geleitet, eröffnete mit dem Andante aus Mahlers zweiter Sinfonie (bei dessen anmutiger Melodik und köstlicher Instrumentation man freilich die handgreiflichen, fast wie Zitat wirkenden Reminiszenzen — besonders an dem reizenden Walzer aus Volkmanns F dur-Sonate — mit in den Kauf nehmen muß) und brachte dann von Strauß wieder den „Eulenspiegel" (mit gleich elektrisierender Wirkung nur am zweiten Abend des Tonkünstlerorchesters), um endlich — im Konzertsaal wohl ziemlich überflüssig! — mit den populärsten der verschiedenen Rosenkavalierwalzer zu schließen. Dazwischen gab es Mahlersche und Straußsche Lieder zu hören (vier der letzten unter vortrefflicher Klavierbegleitung Prof. F. Folls, die übrigen orchestriert) — neben Frl. Lehmann zeichnete sich auch der zweite Solist des Abends, Hofopernbaritonist H. Duhan, besonders aus. Er sang nur Mahler (zuerst die teilweise, besonders durch das orchestrale Nachspiel wirklich ergreifenden Kindertotenlieder, dann drei der drastischen aus des „Knaben Wunderhorn"), Frl. Lehmann nur Strauß, anfänglich nicht gut disponiert, dann immer freier und frischer, so daß man nach einer Zugabe stürmte, die aber die Künstlerin standhaft verweigerte. Daß sich in Wien eine stattliche, ständige Mahler-Gemeinde herausgebildet, bezeugte der Andrang zu den zwei Aufführungen seines „Liedes der Erde": am Abend der betreffenden Konzerte war kein Sitz mehr zu haben. Auch mit Referentenkarten scheint man ziemlich sparsam gewesen zu sein, mir wenigstens kam keine zu. Daher ich auch nicht aus eigener Anschauung berichten kann. Nach verläßlichen Berichten musikalischer Freunde soll die Aufführung unter Nedbal an der Spitze seines Tonkünstlerorchesters — trotz weniger Proben — sehr befriedigend gewesen sein und sich um die zwei entscheidenden Soli eine ungarische Altistin Frau Anka Horvath und der Hamburger Tenorist Herr Rich. Schubert wahrhaft verdient gemacht haben. Daher das Werk — Mahlers eigentlicher Schwanengesang und als solcher weit bedeutender als seine später geschriebene herzlich schwache neunte (letzte) Sinfonie — im ganzen vielfach ergriffen haben mag.

Inzwischen haben von zyklischen Orchesterkonzerten auch der je dritte Sinfonieabend des Konzertvereins (unter F. Löwe) und des Tonkünstlerorchesters (unter Nedbal), sowie das zweite philharmonische Konzert (unter F. Weingartner) stattgefunden, ferner Aufführungen der zwei Mendelssohnschen Oratorien „Paulus" und „Elias". Ersteres als Chorkonzert der im Konzertverein aufgegangenen Wiener Singakademie, letzteres vom christlichen sozialen Sängerbund „Dreizehnlinden" in Erinnerung gebracht.

Unter den Solisten errang beide Male unser Hofopernsänger H. Duhan in der jeweiligen Titelrolle den Preis. Er ist ohne Frage jetzt in Wien der beliebteste Oratorienbariton geworden und singt sich immer mehr in die rechte, stilvolle Vortragsweise hierzu ein. Die weiteren Solisten waren in „Paulus" die Damen H. Iracema-Krügelmann, Flore Luithlen-Kalbeck und Kammersänger O. Wolf, in „Elias" die Damen Musil und E. Folkung sowie der Hofoperntenorist Maikl.

Im Ensemble waren beide Oratorienaufführungen sorgfältig vorbereitet, im „Paulus" von F. Löwe, im „Elias" vom Dirigenten der „Dreizehnlinden" F. Hawel, daher denn namentlich die Höhepunkte beider Meisterwerke zur gewohnten Wirkung gelangten. Über die Tempowahl konnte man da und dort anderer Meinung sein. Doch das bleibt im Grunde subjektiv.

Am dritten Abend des Konzertvereins (5. Dezember gab es nach H. Pfitzners farbenreichen Ouvertüren zu Kleists „Kätchen von Heilbronn" und Mendelssohns Violinkonzert (vom einstigen „Wunderknaben" Siegm. Feuermann gespielt) als Krone des Abends Bruckners gewaltige „Fünfte" zu hören, deren Choralapotheose am Schlusse Aug. Göllerich mit Recht als „die größte Instrumentalwirkung des (19.) Jahrhunderts" bezeichnen konnte. Ein hinreißender Totaleindruck, welcher alles früher Gehörte völlig vergessen machte, namentlich die Leistung des jungen Feuermann, der jetzt den Kinderschuhen entwachsen, dagegen leider im Geigenton kindlich zurückgeblieben erschien. Einen überzeugten Brucknerianer, wie Schreiber dieses, mußte es besonders erfreuen, daß Löwe nunmehr das Riesenwerk der achten Sinfonie viel besser der eigenartigen Akustik des großen Konzerthaussaales anzupassen wußte als vor 2 Jahren, da er die kolossale Tonschöpfung zum ersten Male daselbst brachte. Man konnte im Zweifel sein, ob neulich — am 20. November — Bruckners „Achte" unter Schalk im Musikverein oder jetzt am 5. Dezember seine „Fünfte" im Konzertverein unter Löwe mehr überwältigte. Da wie dort gewissermaßen ein non plus ultra, obwohl das Publikum bei der „Achten" vielleicht noch begeisterter applaudierte.

Nedbal hat am dritten Abend seinen Beethoven-Strauß-Zyklus mit der „Eroica" und der „Sinfonia domestica" fortgesetzt. Letztere zum ersten Male vom Tonkünstlerorchester gebracht, aber demselben anscheinend auch nicht recht in Fleisch und Blut übergegangen. Eine gewisse Hypertrophie überkünstlicher Polyphonie dickster Instrumentierung hat diesmal die Masse des Publikums trotz aller einzelner individueller Reize offenbar mehr ermüdet als ergötzt. Als Zwischennummer: Mendelssohns noch immer mit Recht allbeliebtes jugendfrisches Klavierkonzert in G moll: mit dem wahrhaft berufenen, echt deutsch-gediegenen Interpreten Prof. Max Pauer am Flügel.

Das zweite philharmonische Konzert (am 2. Dezember veranstaltet) brachte noch zwei altklassische „Erstaufführungen": eine allerliebste Ballettsuite aus J. Ph. Rameaus „Acante et Céphisse" (1751) und Händels, von G. F. Kogel bearbeitetes, prächtiges Konzert für Streichinstrumente (D dur); als für Wien gleichfalls Novität W. Maukes sinfonische Dichtung „Einsamkeit" nach dem Nietzscheschen Motto: „Einsamkeit du Schmerz, mein höchstes Glück: hier ist dein Reich". Ein fein empfundenes, psychologisch spannend durchgeführtes, in Kontrapunkt und Instrumentation gleich ansprechendes,

Stück, aber gar zu sehr von Wagner abhängig. Daher es sich mit einem Achtungserfolg begnügen mußte, während das Publikum von der dem netten Filigran-Rokoko der Rameauschen Suite zum Schlusse dienenden flotten Gavotte und noch mehr vom sprudelnden Finale des Händelschen — mit einem überaus launigen Trillermotiv — Streicherkonzertes geradezu elektrisiert erschien. Wiederholt mußten sich die Spieler von ihren Sitzen erheben, die Leistung war aber auch mustergültig.

Ein gleiches gilt von der zuletzt gespielten unverwelklich blühenden B dur-Sinfonie Schumanns, die ihr genialer Schöpfer mit Recht „Frühlingssinfonie" nennen konnte und die Weingartner wie dem unübertrefflichen Orchester diesmal besondere Freude zu machen schien. Natürlich nicht minder auch dem entzückten Publikum, das am Schlusse den Dirigenten immer von neuem herausrief.

Rundschau

Oper

Dresden Aus der Reihe der interessanten Opernabende der letzten Wochen mögen drei herausgegriffen sein, die mehr als lokale Bedeutung haben. Zunächst lernte Dresden einen neuen „Holländer" kennen. Der bisherige war in der Tat recht fadenscheinig geworden. Sollte die Dresdner Aufführung des Fliegenden Holländers auf gleicher Höhe mit den übrigen Werken Wagners stehen, die durchweg in den letzten Jahren neugestaltet worden sind, so mußte man auch hier eine Neuinszenierung und Neuaustattung vornehmen. Bei dieser Oper Wagners ist die Frage der szenischen Gestaltung dadurch erschwert, daß das Wirkliche mit dem Unwirklichen Hand in Hand gehen muß. Direktor Hasait und Maler Altenkirch haben im Einverständnis mit Regisseur Toller das schwarze Holländerschiff, das auf die Bühne gerollt wurde und sichtbar blieb, verbannt, es tritt jetzt aus den Meeresnebeln als großes Lichtbild hervor, bewegt sich nach vorn und dann hinter die Felsen und bleibt wie der Chor unsichtbar. Neuerdings läßt man ein Stück Bug und einen Wimpel herausragen, was gutzuheißen ist, da nun die Nähe des Holländers auch verbürgt ist. Der Anblick des Lichtbildes ist in der Tat geisterhaft, man fühlt beim Auftauchen des besegelten Dreimasters den Schauer des Übermenschlichen. Gleich geisterhaft wirkt das Schiff im letzten Akt, wenn es im hellen und roten Wetterleuchten als gespenstige Silhouette hervortritt. Prachtvoll wirkt die Versenkung, etwas schwächlich die nüchterne Verklärung. Wundervoll sind die Bühnenbilder, die Felsgruppen mit dem bewegten blauschimmernden Meer in weiter Ferne sowie das Haus Dalands. Die Aufführung ist durch das Ehepaar Plaschke (Holländer und Senta), Lußmann (Erich), Zottmayr (Daland) und Tauber (Steuermann) rühmend hervorzuheben. Bei der Wiederholung sangen gleich herrlich Burg und Stünzner, Ermold (Daland) und Pattiera (Erik). Mit besonderer Anerkennung ist auch der Chöre zu gedenken. Leiter war Kutzschbach, der feinfühlig wie immer den Taktstock führte, nur in der Verlangsamung der Zeitmaße hin und wieder zu weit ging.

Ferner erlebte die zweiaktige Spieloper „Christelflein" von Hans Pfitzner die Uraufführung. Der Stoff, nach dem Märchen von Ilse v. Stach, ist in seiner Gestaltung etwas gesucht, für Kinder zumal kaum faßlich, die Verquickung von Allegorie und Wirklichkeit, von übernatürlichen Gestalten und Menschen ist nicht innerlich genug durchdrungen, es ist eine etwas gemachte Naivität vorhanden, die dem sonst viel Schönes bietenden Textbuch manche poetische Schwächen anheftet. Im ersten Akt entfaltet sich der volle Zauber einer Christnacht im Walde, in dem Christelflein herrscht, tanzt und singt und Zwiesprache mit den Bäumen hält. Da kommt Knecht Ruprecht, Waldarbeiter treten auf, die ihn bestehlen wollen, und schließlich naht das Christkind, das einen brennenden Christbaum trägt und mit dem Christelflein zu einem kranken Baronskind geht. Dabei führen Schneeflocken Tänze auf, während silberglitzernder Schnee fällt. Der zweite Akt führt in das wirkliche Leben, in die Familie der Kranken, die zunächst den Dorfkindern beschert, dann aber entkräftet im Bett hinsinkt und dem Tode nahe scheint. Da naht das Christkind mit dem brennenden Baum und mit Christelflein, sodann eine Schar Engel. Sie alle wollen den Baum in den Himmel tragen. Nachdem das Mädchen durch das Christkind auf Bitten Elfleins gesund geworden ist, sinkt die Hinterwand, und man sieht das Christkind mit dem Baum, umgeben von Christelflein und den Engeln, in den Himmel ziehen. Trotz der oben genannten Schwächen bleibt noch viel Sinniges und dichterisch Empfundenes. Die Musik ist von melodischem und tonmalerischem Reiz, das Orchester schwelgt in Klangzauber, den bald die Holzbläser, bald die Streicher und Harfe ausströmen, und mit den warm und tief empfundenen Weisen bindet sich der flüchtig dahinrauschende Tanz. Köstlich und reich ist die Partie Christelfleins ausgestattet, die Frau Merrem-Nikisch entzückend in Spiel und Gesang wiedergibt, während Frl. Rethberg das Christkind ungemein poetisch darstellt und gesanglich ergreifend schön gestaltet. Munter und herzlich ist Ermolds Ruprecht, ernst und warm Zottmayrs Tannengreis. Kapellmeister Reiner leitete die Kapelle, die auf gewohnter Höhe stand, mit Feingefühl. Von berückender Schönheit sind die Bühnenbilder, auf ihnen ruht ein märchenhafter Reiz, der zu jubelndem Beifall hinriß. Direktor Hasait und Spielleiter d'Arnals haben hier Wundervolles geleistet. Der Erfolg war groß.

Weiter ist ein Gastspiel des Frl. Lotte Gaßner als Aida und Fidelio zu erwähnen, weil sie aller Wahrscheinlichkeit nach als dramatische Sängerin für die Dresdner Hofoper in Frage kommt, die den Weggang Magdalena Seebes, die einen bedeutenden Rollenkreis beherrschte, sehr fühlt. Die junge Dame war bisher erste Operettensängerin des Zentraltheaters in Chemnitz und hat bei Prof. Rains umstudiert. Der erste Schritt auf der Dresdner Hofbühne führte zu einem starken künstlerischen Erfolg. Erscheinung, Spiel und Gesang machten einen fesselnden Eindruck. Und dieser Erfolg blieb Frl. Gaßner auch beim zweiten Abend treu. G. J.

Konzerte

Dresden Von jeher haben die Sinfoniekonzerte in der Hofoper das volle Interesse der Musikfreunde und Musikkenner — denn immer decken sich diese Begriffe nicht — in Anspruch genommen, und die Leitung der Konzerte hat es meist verstanden, gute Programme zusammenzustellen. Überreich an neuen Werken ist weder die Reihe A noch die B dieser Konzerte, aber es ist doch so manche neuere Tonschöpfung vorhanden, die den Anteil der Konzertbesucher verdient. Das erste von Kapellmeister Reiner geleitete Konzert der A-Reihe brachte das 3. Brandenburgische Konzert in G dur von Joh. Seb. Bach, neun Stücke aus dem mythologischen Ballett „Die Geschöpfe des Prometheus" von Beethoven und die erste Sinfonie von Brahms. Vor allem interessierte die Prometheusmusik, die aus 17 Musiknummern besteht, von denen für dieses Konzert neun ausgewählt wurden. Natürlich fehlte die bekannte Ouvertüre nicht, deren Hauptmotiv sich im Finale wiederfindet. Schade, daß das prächtige, in so verschiedenen Farben schillernde Werk so ganz unbeachtet bleibt, es müßte die Opernbühne reizen, mit Hilfe der Inhaltsangabe ein Ballett im besten Sinne des Wortes zusammenzustellen. Daß Brahms' C moll-Sinfonie unauslöschliche Eindrücke hinterließ, bedarf kaum der Erwähnung. Das 2. Sinfoniekonzert der gleichen Reihe führte die jugendliche Bulgarin Nedelka Simeonova, eine bei Rappoldi und Havemann

ausgebildete Geigerin, ein, die Tschaikowskys Konzert spielte. Das starke musikalische und rhythmische Gefühl der jungen Künstlerin fiel sofort auf, ein rassiges Temperament trat in allen drei Sätzen zutage, und diese Eigenschaften mußten gerade bei der Wiedergabe dieses Werkes von Vorteil sein. Aber auch die technische Ausbildung nötigte große Achtung ab, selbst bei den schwierigsten Figuren, Läufern und Flagnolettetönen war tadellose Reinheit und Sicherheit zu spüren. Ein schöner, seelenvoller Ton ist ihrem Spiel eigen, dem sich hoffentlich noch mehr geistiges Erfassen und Gestalten zugesellen wird. Das von Kapellmeister Kutzschbach geleitete Orchester glänzte in der Wiedergabe der Ouvertüre zur Oper „Die Abencerragen" von Cherubini und in Mozarts Sinfonie in D dur sowie in einer Ouvertüre zu einem Lustspiel von Shakespeare von P. Scheinpflug. Shakespearische Gestalten, wie sie in dessen Lustspielen fast typisch sind, werden trefflich charakterisiert, und ein Hauch von Lust und Humor liegt über dem Ganzen, so daß man mit innigem Vergnügen diesem prächtigen Tonstücke folgt.

Die vier ersten Sinfoniekonzerte der B-Reihe, die wir von der Königl. Kapelle im Opernhause hörten, brachten nur weniger umfangreiche Werke zum ersten Male. Zunächst Variationen von Georg Szell, die ihren Wert nicht nur in der technischen Gewandheit, ein Thema vielgestaltig zu bearbeiten, erkennen lassen, sondern in ihrer phantasievollen Gestaltung auch etwas zu sagen wissen. Vor neun Jahren ließ sich Szell in einem Sinfoniekonzert als Pianist und Schöpfer eigener Werke (Ouvertüre und Rondo für Klavier und Orchester) hören und frappierte damals schon den Musiker. Der damals 11 jährige Künstler hat sich inzwischen trefflich entwickelt, die gute Musik, die wir im ersten Sinfoniekonzert hörten, rechtfertigt die Annahme, daß von ihm sicher noch Großes erwartet werden darf. Der jetzt in Dresden lebende Tonkünstler P. Graener war im vierten Konzert mit einer Sinfonietta für Streichorchester und Harfe und H. Wolf mit dem Elfenlied aus Shakespeares Sommernachtstraum für Frauenchor, Sopraneinzelstimme und Orchester und mit dem Morgenhymnus für gemischten Chor und großes Orchester vertreten. Diese zum ersten Male gespielten Werke hatten starken Erfolg. Graener wurde wiederholt gerufen. Er hat seine Sinfonietta dem Andenken seines früh verstorbenen Sohnes Heinz gewidmet, woraus sich schon der Stimmungsgehalt erklären läßt. Es ist ein tiefempfundenes Werk, das in innigen Tönen um den Verlust klagt, hin und wieder das kindlich-fröhliche Wesen des Knaben zeigt und dann Tod und Verklärung malt, alles mit der Freude am Melodischen, dem Feinsinn und der Eigenart des fantasievollen Künstlers. Sehr charakteristisch sind die Wolfschen Kompositionen, das Elfenlied, in der Begleitung den Geisterspuk trefflich schildernd, der Hymnus, das Aufsteigen des strahlenden Gestirns mit machtvoller Steigerung malend, wobei die Chöre und der Einzelgesang (wundervoll von Frl. Ruthberg wiedergegeben) dem Wesen der Dichtung entsprechen. Dann sind zwei bedeutsame schon öfter an dieser Stätte aufgeführte Werke zu erwähnen: Bruckners zweite Sinfonie und Brahms' Violinkonzert, das Bronislaw Hubermann großzügig, mit Temperament und reicher musikalischer Empfindung spielte. Im zweiten Konzert hörte man Schuberts unvollendete Sinfonie, Beethovens fünfte Sinfonie und Ouvertüre zu Egmont und dessen Violinkonzert, das Prof. Max Flesch mit wundervollem Gesangston und edlem Ausdruck vortrug. Auch Max Pauer war in einem Konzert Solist, er bot Schumanns Klavierkonzert, weiterhin auch Prof. Emil v. Sauer, der mit Liszts A dur-Konzert aufwartete. Beides Künstler von Rang und Ruf, die in den Geist der Werke eingedrungen sind und ihre Aufgabe restlos zu lösen wissen.

Die ersten beiden philharmonischen Konzerte der Firma F. Ries stellten vier verschiedenartige tüchtige Künstler auf das Podium: die in Dresden längst bekannte, aber immer wieder freudig begrüßte Wera Schapira, eine hier noch nie aufgetretene Sängerin Mafalda Salvatini, den schwedischen Sänger John Forsell und den sehr jungen Geiger Stephan Pártos. Frau Schapira offenbarte ihre große Vortragskunst in erster Linie in Liszts Klavierkonzert in Es dur, der fremdländische Pártos (Ungar?) hatte sich an Beethovens Violinkonzert gewagt, ohne es geistig zu erschöpfen und über das Virtuosenhafte hinauszukommen, auch seine glänzende Technik war bei Paganini und andern Stücken nicht immer einwandfrei. Forsell sang zum ersten Male in Dresden, wie zu erwarten war mit großem Erfolg; das satte, schöne Organ, der kunstvolle Vortrag und die geschmackvolle Wahl der Gesänge verbanden sich, tiefste Eindrücke zu erzielen. Mozarts Freimaurerkantate, die mehr in ruhiger, deklamatorischer Form dahinfließt, ließ etwas kühl, aber dann riß der warme, aus tiefem Gefühl quellende Gesang, namentlich in der altnorwegischen Volksweise „Der Bergentrückte" und in der Figaroarie (Barbier), die Zuhörer mit sich fort. Frl. Salvatini verfügt über einen sehr sympathischen Sopran, und auch ihr Vortrag verriet die ausgezeichnete Künstlerin, die dem Stimmungsgehalt der Tonwerke vollauf gerecht wurde. Temperamentvoll und mit dramatischer Kraft trug sie die Ozeanarie aus Oberon vor. — Das Philharmonische Orchester begann die Reihe seiner Sinfoniekonzerte mit Beethovens Eroika, die unter Edwin Lindners feinfühliger Leitung sehr eindrucksvoll gespielt wurde. Prof. Heinrich Kiefer war der Solist, der Dvořáks Cellokonzert mit edlem Ton wiedergab und noch einige kleinere Stücke, darunter die Straußsche Romanze, sehr eindrucksvoll spielte.

Das zweite Sinfoniekonzert des Philharmonischen Orchesters brachte als orchestrale Hauptnummer Robert Schumanns Sinfonie in D moll und Ferdinand Scherbers farbenprächtiges Scherzo Karneval. Die Kapelle und ihr tüchtiger Leiter Edwin Lindner standen ganz auf der Höhe. Solist war Willy Burmester, ein längst mit an erster Stelle stehender Violinist, der Mendelssohns Violinkonzert mit bewundernswerter Klangschönheit und Klarheit wiedergab. Dann folgten eine Reihe anderer Werke seines Spielplans, aus denen der tüchtige Musiker, aber nicht zuletzt der unübertreffliche Virtuos zu seinen Zuhörern sprach. — Unter den Gaben des Mozartvereinskonzertes interessierte ein Chor Non moriar von Martin Luther — ihm schreibt Prof. Otto Richter diesen Chor zu, obwohl er bis jetzt als Ludwig Senfls Werk galt —, eine sehr geschickt gesetzte Motette, die der Dresdner Madrigalchor vortrug. Der Mozartverein erfreute mit Werken von Haydn und Mozart und führte die Begleitung zu Bachs Violinkonzert in D moll aus, das Konzertmeister Heyde sehr warm und bestimmt wiedergab. Geheimrat Hagen ist dem Verein ein hervorragender, rühmenswerter Leiter.

Im ersten Konzert der Musikfreunde hörte man eine Kammersinfonie von Wolf-Ferrari, die alle Instrumente des klassischen Sinfonieorchesters in einfacher Besetzung und das Klavier benötigt. Ihre Grundstimmung ist Frohsinn und Behagen, und diese warme Freude atmen die reizenden Gesangsthemen, die das serenadenartige Werk erfüllen. Die Sopranistin Luise Hirt sang Lieder von Schubert und Strauß technisch und musikalisch vollendet schön. — In dem Konzert des Gesangvereins der Staatseisenbahnbeamten unter der Leitung Rudolf Feigerls hörte man zum ersten Male ein Werk von Volbach, Am Siegfriedbrunnen, das sich um seiner Stimmung und tonmalerischen Reize gut anhörte, aber im Grunde genommen nicht allzuhoch einzuschätzen ist. Großartig wirkte daneben Wagners Kaisermarsch. Hier wie in einigen kleineren Chören zeigten sich die Eisenbahner als tüchtiger Gesangskörper, der allerdings gegenüber der Friedenszeit sehr zusammengeschrumpft ist.

Viel Freude empfand man über die Leistungen des Dresdner Lehrergesangvereins, der in seinem ersten Winterkonzert mit Werken von Reinhold Becker und anderen Chören, die der Verein unter der feinfühligen Leitung von Friedrich Brandes mit künstlerischer Gestaltung und stimmlicher Schönheit wiedergab. Becker wurde herzlich gefeiert, und nicht minder Heinrich Kiefer, der mit Cellovorträgen seine Zuhörer erfreute, und Frl. Trude Liebmann, die Proben einer sich gut entwickelnden Stimme gab. Friedrich Brandes, der auch als Begleiter ausgezeichnet war, erntete mit der Sängerschar lebhaften Beifall.

Im 3. Sinfoniekonzerte hörte man drei Werke zum ersten Male: eine Tondichtung Macbeth von Rich. Strauß, ein Violinkonzert von Jul. Weismann und zwei Stücke aus der Oper „Der Rose Liebesgarten" von Hans Pfitzner. Ein klangschönes, wenn auch nicht tief angelegtes Werk von wirkungsvollem Aufbau ist das Violinkonzert, das der Solovioline genügend Spielraum gibt, alle Ausdrucksmöglichkeiten zu entfalten. Die Sätze haben guten melodischen Fluß. Konzertmeister Prof. Havemann trug das Werk mit edlem Ton, peinlicher Sorgfalt und technischer Vollendung vor. Das Blütenwunder und der Trauermarsch aus der Pfitznerschen Oper sind Werke von großem sinnlich-tonmalerischen Reiz, feiner Instrumentierungskunst und packenden Klangwirkungen. Georg Irrgang

Leipzig Im dreizehnten Gewandhauskonzerte spielte Eugen d'Albert das A dur-Konzert und den Totentanz (Paraphrase über Dies irae) von Liszt. Letzterem kam seine kraftgenialische, nicht selten ins Paukerische übergehende Art zustatten, während die im A dur-Konzert vorherrschende Fein- und Kleinarbeit verloren ging. Jedenfalls stand die vorjährige Wiedergabe durch J. Pembaur bedeutend höher. Nikisch brachte die Wagnersche Faustouvertüre zu packender, die verzweifelte Grundstimmung erschöpfender Wirkung. Großen und sehr erfreulichen Erfolg fand im vierzehnten Konzerte die Uraufführung der D moll-Sinfonie von Emil Robert-Hansen, dem schon durch mehrere hier aufgeführte Instrumentalwerke bekannten Mitgliede des Gewandhausorchesters. Die auf dem Zettel vermerkte Einsatzigkeit der Sinfonie ist nur scheinbar; man unterscheidet deutlich vier Sätze, wie sie der Überlieferung entsprechen. Nicht gerade glücklich ist der Anfang, bei dem der Komponist der bösesten Moderne eine Verbeugung macht, um dann allerdings möglichst bald in eigenes Fahrwasser zu geraten und auf natürliche Weise ohne Kinkerlitzchen seinen Gedanken in meisterlicher Form Ausdruck zu geben. Die Wirkung steigert sich in einem kurzen gesangvollen langsamen Satze und noch mehr in einem weiterausgebauten Scherzo. Am bedeutendsten ist das Finale, in dem Kampf und Sieg kraftvoll in einem sinfonischen Stile, der an Brahms erinnert, dargestellt werden. Als Solist des Abends erschien als einer der allerbesten unter den jüngsten Geigern Herr Adolf Busch aus Wien, der das Beethovensche Konzert in makelloser Reinheit und mit feinstem musikalischen Empfinden vortrug. Ihm ebenbürtig war die Solistin des fünfzehnten Konzertes, Frau Wanda Landowska, die bekannte Cembalospielerin. Auf ihrem Instrumente wollte sie die erste der berühmten biblischen Sonaten von Kuhnau spielen, ein von den Musikern mit besonderer Freude erwartetes Ereignis. Transportschwierigkeiten hatten leider das Eintreffen des Instrumentes, glücklicherweise aber nicht der Frau Landowska selber, verhindert. Sie mußte sich mit dem modernen Hammerklavier „begnügen" und spielte die E moll-Sonate von J. Haydn und als Zugabe einen Mozartschen Satz in einer Vollendung, wie man sie von Carl Reinecke im Gedächtnis hat. Außerdem war sie begleitend tätig im Bachschen Violinkonzert G moll und im Ritratto del'Amore von François Couperin, deren Violinpart von Frau Joachim-Chaigneau nicht sonderlich anziehend ausgeführt wurde. Im übrigen brachte dieser altklassische Abend die Agrippina-Ouvertüre von Händel und von Mozart außer der kleinen hübschen Gavotte aus „Idomeneo" die Es dur-Sinfonie.

Nachzutragen ist noch ein Konzert des vortrefflichen Dresdner Philharmonischen Orchesters unter Leitung von Kapellmeister Edwin Lindner, der mit der schwungvoll herausgebrachten D moll-Sinfonie von R. Schumann und dem glänzend gespielten Karneval-Scherzo von F. Scherber sehr großen Erfolg hatte. Selbstverständlich auch der mitwirkende Willy Burmester mit dem Mendelssohnschen Konzerte und seinen beliebten Kleinigkeiten.

Im fünften Konzert der Gesellschaft der Musikfreunde erinnerte Frau Elly Ney mit ihrem rassigen Vortrage des Tschaikowskyschen B moll-Konzertes und der Phantasie über ungarische Volksweisen von Liszt an die Carrenjo früherer Jahre; sie hat das Zeug, in die durch den Tod der Altmeisterin gerissene Lücke einzurücken, und hat in dieser Hinsicht nur wenige Nebenbuhlerinnen, wie etwa Frau Schapira. Die Geraer Hofkapelle bewährte sich unter den Herren W. van Hoogstraten und H. Laber sowohl in der Begleitung der Solistin als auch in reinen Orchesterwerken, von denen die Tondichtung „Don Juan" von R. Strauß am meisten interessierte.

Das sechzehnte Gewandhauskonzert bedeutete einen großen Tag im Leipziger Musikleben. Hauptprobe und Konzert waren ausverkauft. Es erschien selbstverständlich, daß man dem ersten Auftreten von Arthur Nikischs Sohne Mitja mit Spannung entgegensah. Seine Wahl war auf eines der anspruchsvollsten Klavierkonzerte, das in D moll von Brahms, gefallen, bekanntlich eine Sinfonie mit obligatem Klavier, ein Werk, bei dem der Pianist sich dem Orchester einordnen soll, aber auch virtuos in hohem Grade gerüstet sein muß. Es ist dem jungen Nikisch nachzurühmen, daß er diesen beiden Forderungen mit großem Verständnis und glänzender Fingertechnik entsprach. Zu erstreben hat er in erster Linie noch einen fülligeren, sowohl kräftigeren als auch weicheren, runderen Ton, eine Angelegenheit, in der ihm sein Vater als berühmtes Vorbild empfohlen werden kann. Daß ein durch eigenartigen Anschlag stumpf und hart gegebener Ton nicht nachträglich durch Bohrungen verbessert werden kann, wird er als intelligenter Pianist, als den er sich an diesem Abend auswies, sich selber sagen. Nach dem nicht nur äußeren, sondern auch künstlerischen Erfolge, den er mit dem Brahmsschen Konzerte davontrug, sind große Hoffnungen auf ihn zu setzen. Der interessante Abend schloß mit einer prachtvollen Aufführung der D moll-Sinfonie von Robert Schumann. ♯

Kreuz und Quer

Amsterdam. H. Zöllners dritte Sinfonie („Im Hochgebirge") wurde neuerdings in Amsterdam vom Konzertgebouw-Orchester unter Leitung von Kapellmeister Knappertsbusch mit großem Erfolge aufgeführt.

Berlin. Auf Einladung des Leiters der Militärverwaltung Kurland und gefördert durch das Interesse des Rittmeisters v. Goßler, der als Mitglied des preußischen Abgeordnetenhauses wiederholt für die Pflege des deutschen Volksliedes eingetreten ist, veranstaltet die Deutsche Gesellschaft für künstlerische Volkserziehung, Berlin (Vorsitzender: Graf Bolko v. Hochberg), gegenwärtig Volkskonzerte in Mitau, Libau und Riga unter Mitwirkung des Geigers Johannes Velden (des künstlerischen Leiters der Gesellschaft), des Organisten der Singakademie Adolf Schuetz und der Konzertsängerin Gertraud Schuetz.

— Graf Hochberg, der langjährige frühere Intendant der Berliner Hofbühnen, vollendete am 23. Januar sein 75. Lebensjahr. Mit 21 Jahren, als er noch in Berlin Rechtswissenschaft studierte, trat er mit der Oper „Claudine von Villa Bella" in Schwerin an die Öffentlichkeit; sie wurde unter dem Komponistennamen S. H. Franz aufgeführt. Später folgte „Der Werwolf". Hochberg machte sich dann weiter in der Musikwelt bekannt, indem er in Dresden das Hochbergsche Streichquartett unterhielt und 1876 die Schlesischen Musikfeste gründete. Nach Botho v. Hülsens Tode (1886) wurde Graf Hochberg sodann an die Spitze der Berliner Hofbühnen berufen, denen er 16 Jahre — bis Ende 1902 — vorstand.

— Max Bruch will im Laufe dieses Jahres ein Buch veröffentlichen: „Erinnerungen aus meinem Leben".

— Ein Preisausschreiben für ein Textbuch zu einem dreiaktigen deutschen Singspiel erläßt der Lortzing-Libretto-Verlag in Berlin-Schöneberg; die Preise betragen 6000, 3000 und 1000 Mk.

Darmstadt. Für die Darmstädter Hofoper wurde der Heldentenor Peter Jönsson vom Kieler Stadttheater verpflichtet.

Dresden. Hier starb der Komponist Eduard Klüppel (geb. 1843). Er war lange Jahre zumeist im Auslande als Opernkapellmeister tätig, seit 1896 Musiklehrer in Dresden. Er hat eine Sinfonie, eine Textkantate und mehere Operetten komponiert.

Frankfurt a. M. An Dr. Hochs Konservatorium (Direktor: Prof. W. v. Baußnern) ist ein Seminar für Schulgesanglehrer errichtet worden. Der Kursus erstreckt sich auf zwei Jahre, beginnt am 1. Februar d. J. und umfaßt die Fächer: Methodik und Pädagogik des Schulgesangunterrichts, Sologesang, Sprechtechnik, Harmonielehre, Kontrapunkt, Übungen in der Ausbildung des Gehörs, der Rhythmik und des Musikdiktats, Partiturspiel, Klavier und Violine.

— Hier starb der frühere Opernsänger Siegmund Kosel, der zu den namhaftesten deutschen Baritonisten zählte, im Alter von 78 Jahren.

Heidelberg. Hier starb die einst bedeutende Sängerin Luise Héritte-Viardot-Garcia. Die Künstlerin, die Tochter der berühmten Pauline Viardot-Garcia, wurde am 14. Dezember 1841 in Paris geboren, sie heiratete 1862 den Generalkonsul Héritte und wirkte als Gesanglehrerin und Komponistin nacheinander in Petersburg, in Frankfurt a. M., in Berlin und in Heidelberg. Der Name Garcia war der Künstlername von Paulinens Vater, dem spanischen Sänger und Opernkomponisten Manuel Vincentes Rodriguez del popolo.

Halle. Hier wird der Bau eines zweiten städtischen Theaters geplant, in dem häuptsächlich die klassische Spieloper und das moderne Schauspiel gepflegt werden sollen.

Kiel. Studiendirektor Ludwig Neubeck wurde wegen seiner Verdienste um das Kieler Musikleben der Titel Königlicher Musikdirektor verliehen.

Leipzig. Der bekannte Musikschriftsteller Eugen Segnitz wurde vom Fürsten von Reuß zum Professor ernannt.

— Eine d'Albert-Woche wird für März von der Leipziger Oper geplant. Sie bringt die Uraufführung der neuen Oper d'Alberts „Der Stier von Olivera", die 25. Aufführung der toten Augen, ferner: Die Abreise, Flauto solo und Tiefland.

— Auf Einladung der Intendanz des Leipziger Stadttheaters wird Arthur Nikisch am Tage seines 40 jährigen Dirigentenjubiläums, am 11. Februar, im städtischen Neuen Theater „Tristan und Isolde" dirigieren.

— Zum Spielleiter am Opernhause wurde Kammersänger Hans Rüdiger ernannt.

Lübeck. Zum Direktor des Lübecker Stadttheaters wurde der Oberspielleiter der Hamburger Oper Paul v. Bongardt, vordem Bassist und dann bis zum Kriegsbeginn Direktor des Stadttheaters in St. Gallen, berufen.

Stuttgart. Hier starb Prof. Gottfried Lindner, von 1868 bis 1912 Lehrer des Klavierspiels am Konservatorium, Komponist mehrerer Opern, im Alter von 75 Jahren.

Wien. Amalie Materna, deren Tod wir schon meldeten, wurde am 10. Juli 1845 zu St. Georgen in Steiermark als Tochter eines Schullehrers geboren. Sie trat zuerst 1865 als Soubrette an der Grazer Bühne auf, verheiratete sich dort mit dem Schauspieler Karl Friedrich, mit dem sie dann nach Wien an das Karl-Theater übersiedelte. Zuerst Operettensängerin, ging sie 1869 als Primadonna an die Hofoper über. Weltberühmt wurde sie, als sie 1876 bei den ersten Baireuther Festspielen als erste die Brünnhilde und 1882 als erste die Kundry im Parsifal sang. Zwei Jahrzehnte war sie mit dem machtvollen Zauber ihrer herrlichen Stimme, unterstützt von ihrem großen schauspielerischen Können, eine der besten Darstellerinnen der Wagnerschen Gestalten. Auf den ersten Bühnen aller Kulturländer, Amerika eingeschlossen, feierte sie Triumphe. Im Jahre 1897 trat sie von der Bühne zurück; seit 1902 war sie in Graz als Gesangslehrerin tätig. Das Glück blieb ihr leider nicht treu, sie geriet in Vermögensschwierigkeiten und mußte ihr prächtiges Besitztum St. Johann in Graz aufgeben und nach Wien übersiedeln. Dort ist sie im Alter von 72 Jahren gestorben.

Wiesbaden. Hier starb Musikdirektor Louis Luestner, 1874—1905 Leiter des städtischen Kurorchesters.

Leipziger Konzerte

6. Februar: Violinabend Bruno Esbjörn, Feurichsaal.
8. Februar: Liederabend E. Gerhardt, Kaufhaus.
10. Februar: Kothe-Abend, Kaufhaus; Liederabend M. Oberdörffer, Feurichsaal.
13. Februar: Celloabend G. Casini, Kaufhaus.
15. Februar: Liederabend J. Tervani, Kaufhaus.
17. Februar: Klavierabend Lambrino, Kaufhaus.
20. Februar: Klavierabend Mitja Nikisch, Kaufhaus.
22. Februar: Lieder- und Balladenabend H. Gura, Kaufhaus.

Verantwortl. Schriftleiter: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes, Leipzig. — Verlag von Gebrüder Reinecke, Hof-Musikverlag in Leipzig, Königstraße 2. — Druck von Robert Noske, Borna-Leipzig.

Neue Zeitschrift für Musik

Begründet 1834 von ROBERT SCHUMANN

Seit 1. Oktober 1906 vereinigt mit dem »Musikalischen Wochenblatt«

Unabhängige Wochenschrift für Musiker und Musikfreunde

85. Jahrgang Nr. 7|8

Jährlich 52 Hefte. — Abonnement vierteljährlich M. 2.50. Bei direkter Frankozusendung vom Verlag nach Österreich-Ungarn noch 75 Pf., Ausland M. 1.30 für Porto.

— Einzelne Nummern 40 Pf. —

Schriftleitung: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes

Hauptgeschäftsstelle und Verlag: Gebrüder Reinecke, Hofmusikalienverleger

Fernsprech-Nr. 15085 LEIPZIG Königstraße Nr. 2.

Donnerstag, den 21. Febr. 1918

Zu beziehen durch jedes Postamt, sowie durch alle Buch- und Musikalienhandlungen des In- u. Auslandes.

Anzeigen: Die dreigespaltene Petitzeile 30 Pf., bei Wiederholungen Rabatt. Der Verlag des Blattes, sowie jede Annoncenexpedition nimmt solche entgegen

Lenau und die Musik

Von **Dr. Konrad Huschke**

III.

In seinen Erinnerungen an Lenau hat Evers, an dessen ungeheuere Erregung beim Spielen der Kreutzer-Sonate anknüpfend, bemerkt, merkwürdigerweise habe Lenau, wenn er seine steirischen und österreichischen Melodien gespielt habe, sich niemals im Tempo übereilt, sondern sei mit ruhiger Heiterkeit im Zimmer auf und nieder getanzt; sogar beim Spielen der feurigen ungarischen Tänze sei er im gehörigen Takt geblieben, obgleich da sein Gesicht finsterer geworden sei; nur bei Beethoven habe ihn alle Besinnung verlassen. Zu diesem Gewaltigsten im Reiche der Musik zog es den Dichter schon in seiner Jugend mit geradezu elementarer Gewalt, und er war ihm ergeben weit über das Gebiet der Musik hinaus. Neben ihm traten für ihn alle anderen Tondichter weit zurück, ja er wurde sogar gegen so manchen unserer besten musikalischen Geister, mögen sie auch neben Beethoven nicht bestehen können, ungerecht. War es die Erhabenheit und überragende Größe der musikalischen Gedanken Beethovens oder dessen tiefe Innerlichkeit, die gewaltige Leidenschaft oder der furchtbare Schmerz, der aus vielen seiner Werke heraustönt, das düster Gramvolle, das man die Nachtseite der Musik nennt, was Lenau so unwiderstehlich zu Beethoven hinzog? Der Gedanke an die Worte steigt herauf, die Franz Schubert einmal ausgesprochen hat: „Beethoven begreift niemand so recht, er müßte denn recht viel Geist und noch mehr Herz haben und entsetzlich unglücklich lieben oder sonst unglücklich sein". Mozart, den Lichtgenius der Musik, zog Lenau förmlich ins Lächerliche und behauptete schließlich Evers gegenüber sogar einmal, Beethoven sei der Chimborasso und Mozart der Bolzer (ein kleiner, unscheinbarer Berg bei Stuttgart), indem er zu diesem Vergleich noch obendrein so herzlich lachte, daß Evers zornig davonlief. Von Weber mochte er erst recht nichts wissen, und Kreutzers Nachtlager von Granada nannte er spottend: „Musikalische Schneuzer von Konradin Kreutzer". Auch Mendelssohn stand seinem Fühlen fern. Ihn traf in erster Linie seine herbe Kritik der musikalischen Romantik. „Die Zeit ist vorbei", schrieb er an Max Löwenthal, „wo die Kunst unmittelbar und direkt sich zum Himmel aufschwang. Wir müssen erst durch die Leidenschaft hindurchgetrieben und von Affekten verwundet werden, ehe wir um einen Balsam beim Himmel anfragen. Diesen Weg führte uns Beethoven ... im Gegensatz unserer neuen Romantiker. Diese penetrieren das Herz entweder gar nicht, sondern tribulieren und betäuben es nur mit einem nervösen Gepolter von außenher, oder sie verletzen es oder lassen es im Stiche, wenn seine Wunde am weitesten klafft, oder sie stoßen es dann hinab in das Sumpf- und Schlammbad einer trivialen Sentimentalität, daß es dort sich sänftige und erleichtere." Trotzdem nötigten ihm schließlich die vielen Verehrer Mendelssohns, mit denen er zusammenkam, eine gewisse Hochachtung von ihrem Meister ab, so daß er einigen Mendelssohnschen Werken immerhin Gerechtigkeit widerfahren ließ. Die Ouvertüre zur schönen Melusine regte ihn wundersam auf. Ein so träumerisches Leben und eine so dämmernde Schwermut tönte ihm aus ihr entgegen, daß er sich der Welt ganz entrückt fühlte. An einer Stelle war ihm, als ob in einer einsamen, dunkeln Grotte kristallene Tränen klingend herabträufelten. Die linke Hand, der volle Baß, streute weiches Moos, die Passagen verwirrten sich wie gekreuztes, dichtes Gezweig, und er war in seinen Gedanken recht tief, tief im Wald. Auch über den Paulus sprach er sich freundlich aus, er erkannte in ihm wenigstens einige große Schönheiten an. 1844 kam er mit Mendelssohn und Hiller in Frankfurt zusammen und schrieb bei dieser Gelegenheit dem Erzromantiker Hiller sogar freundliche Worte der Erinnerung ins Album. Für Mendelssohn wollte er den Text zu einem Oratorium dichten und damit, über die biblischen Stoffe hinausgehend, ein vollkommen Neues schaffen. Das göttliche Prinzip sei durch Händels Messias unübertrefflich betont; der gefallene Engel, der Dämon, müßte nun ins Oratorium hineingezogen werden; und mit geistsprühenden Worten, wobei sein Auge wunderbar flimmerte, entwarf er in genialem Grundriß die ganze Struktur des Gedichtes. Geschrieben wurde es nicht, der furchtbare Oktobertag des Jahres 1844 machte alles zunichte.

Über Robert Schumann, der ihm doch in vieler Beziehung, besonders nach der Gefühlsseite, trotz mancher Gegensätze im einzelnen, so eng verwandt war, habe ich eine Äußerung Lenaus leider nicht finden können. Die Lieder dieses innerlichsten und edelsten der deutschen Romantiker erklangen erst nach Deutschlands Süden, als Lenaus Geist schon der Welt entrückt war. Schumann hatte allerdings schon mehrere Jahre vorher einmal bei dem Wiener Komponisten Josef Fischhof angefragt: „Kennen Sie Lenau genauer? Sollte er sich nicht bereit

finden lassen, mir ein paar kleine Gedichte, die sich zur Komposition eigneten, in meine Zeitschrift zum Druck zu geben? Die Komponisten schmachten nach Texten. Soll ich ihm vielleicht selbst schreiben und bitten?“ Er kannte also damals schon Lenaus Lyrik und hatte ihren großen musikalischen Wert erfaßt. Von einem Schriftwechsel zwischen beiden ist leider nichts bekannt geworden. Daß es zum Gedankenaustausch zwischen ihnen nicht gekommen ist, muß in ihrem Interesse und in dem der Nachwelt tief bedauert werden.

Ziemlich verächtlich lautete Lenaus Urteil über Liszt. Doch ist dies leicht zu erklären aus seiner geringschätzigen Beurteilung des Virtuosentums, dem Liszt zu Lenaus Zeiten, der Form nach wenigstens, noch angehörte. Der wirklich große Liszt begann erst in der Weimarer Zeit, also nach Beginn von Lenaus Geisteskrankheit. So manche charakteristische Äußerung Lenaus über Liszt und das Virtuosentum ist uns erhalten geblieben. In einem Kaffeehause tritt einer zu ihm und eröffnet ihm, Liszt wünsche ihn kennen zu lernen, er möge deshalb einmal zu ihm, dem Vermittler, kommen. „Will Liszt mich kennen lernen,“ entgegnet Lenau kurz und scharf, „so komme er zu mir“, und als er Liszt dann doch einmal spielen hört, meint er ablehnend: „Ich kann diese Spielleute, die sich die Haare lang wachsen und den Kopf von ihnen wie von Mähnen umflattern lassen, nicht gut leiden. Da beuten sie durch ihren geisttötenden Fleiß zu ihrem eigenen pekuniären Bedarf die schöpferischen Meister aus, die meist gedarbt haben. Sie sind wie die Komödianten, die sich ebenfalls höher dünken als die Dichter“, ein andermal aber, als über die Abgötterei gesprochen wird, die mit den Musikvirtuosen getrieben würde, während von einem Beethoven nur so wenige Notiz genommen hätten: „Das Genie hat immer für den großen Haufen etwas Fremdes und Zurückscheuchendes. Ein Liszt, dem es doch eigentlich an aller genialen Produktionskraft gebricht, steht ihnen näher“. Daß Lenau hier in die Irre gegangen ist, werden auch die Gegner Liszts zugeben. Nur die Künstlermähne ist zutreffend, im übrigen paßt Lenaus Kritik zwar vortrefflich auf das vordringliche, nur auf Erwerb gestellte Durchschnittsvirtuosentum, diesem aber hat Liszt auch als Virtuose nie angehört.

Begründeter erscheint mir Lenaus schroffe Zurückweisung der allzusehr auf den äußeren Effekt gerichteten, wenn auch vielfach übertrieben herabgesetzten Kunst Meyerbeers. Ich will mich hier auf ein originelles Paradoxon beschränken, das der Dichter Mitte der dreißiger Jahre zum Ruhme des Mittelalters in Beziehung zur Musik Meyerbeers ausgesprochen hat. Das, wodurch sich das Mittelalter ausgezeichnet habe, meinte er, sei die Tatsache gewesen, daß damals das Individuum Geltung und Macht gehabt habe, während in der neueren Zeit nur das Massenhafte gälte; dies gehe durch das ganze Leben, durch die ganze Kunst; sogar in der Musik zeige es sich; das Individuelle darin, die Melodie, verschwinde immer mehr, während das Massenhafte, die Harmonie, alles verschlinge; der Ruhm, den Meyerbeer sich erworben habe, wurzle daher tief in der Zeit. Hiernach würde Lenau damals wohl auch die Wagnersche Kunst, trotz ihrer vielfachen Gegensätzlichkeit zu der Meyerbeers, als eine sogen. Feindin des melodischen Elements abgelehnt haben. Später hat er allerdings diese Ansicht über die Bedeutung der „Melodie“, wie wir sehen werden, erheblich revidiert.

Nur einer war es, den Lenau, wenigstens eine Zeitlang, neben Beethoven bis zu einem gewissen Grade gelten ließ: Franz Schubert. Er kannte ihn von Wien her, wenn auch nur flüchtig. Auf dem Abschnitt von Schwinds berühmter Lachner-Rolle, der Lachners Abschiedskonzert in Wien darstellt, sehen wir beide mit genialem Strich gezeichnet, unter dem Beifall spendenden Publikum nahe beieinander, nur Bauernfeld steht zwischen ihnen, hinter ihnen sieht man die Charakterköpfe von Grillparzer und Feuchtersleben. Viele Schubertsche Lieder wurden Lenau bald eng vertraut, und immer wieder ließ er sie sich vorsingen, so z. B. „Das Ständchen“, „Das Lied der Nonnen“ und vor allem den „Wanderer“ und „Das Gretchenlied“, mit denen die große Karoline Unger, ihm verwandt „wie eine Gewitterwolke der andern“ — „sie ist in den einsamsten und wildesten Gegenden der Leidenschaft heimisch und kennt das Angesicht des Schmerzes in allen seinen Zügen“—, ein „singendes Gewitter von Leidenschaft“ auf sein Herz ausströmen ließ und ihn damit lange Zeit in ihren Bann zog. „Wie Alexander klagte, daß er keinen Homer habe“, so schmerzte es ihn, daß Schubert vor dem Erscheinen seiner Gedichte gestorben war. Im Jahre 1831, als er von Wien aus zum ersten Male nach Schwaben zog, trug er die Schubertschen Meisterlieder mit hinaus, und er hat sich später noch oft und mit Recht gerühmt, daß er es gewesen sei, der sie in Schwaben bekannt gemacht habe. Wie Schiller erschien ihm der herrliche Sänger, dessen bestechende Sprache, leuchtender Prunk und überraschende Gedanken schon von ferne lockten. Gleichwohl hat er sich später auch von ihm mehr und mehr zurückgezogen. Nicht daß Schubert keinen Eindruck mehr auf ihn gemacht hätte, er erregte ihn sogar noch mächtig. Aber ihn störten jetzt die vielen Dissonanzen, die er angeblich nicht harmonisch auflöste; er war ihm zu warmblütig, er wühlte zuviel in ihm auf, es sollte eine sentimentale Verliebtheit, unmännliche Weichlichkeit, unwürdige Koketterie in ihm sein. In Beethoven dagegen sei alles idealisiert in Liebe und Schmerz. Dies Urteil erscheint von Lenaus Seite vor allem deshalb verwunderlich, weil gerade er doch in seinen Gedichten gewiß manche Dissonanz unaufgelöst ließ, und weil man bei Schubert von Weichlichkeit und Sentimentalität doch gewiß höchstens sprechen kann, wenn man ihn an der herben Größe Beethovens mißt. Die beiden bedeutendsten Schubert-Sinfonien, die große in C dur und die tiefpoetische, elegische (unvollendete) in H moll, wird Lenau ebensowenig gekannt haben wie das wundersam-schmerzliche D moll-Quartett und die schauerlichen Lieder der Winterreise. Er hätte sonst nicht so urteilen können. Besonders in der H moll-Sinfonie und dem D moll-Quartett und am allermeisten in den Liedern der Winterreise zeigt sich Schubert als der prädestinierte Lenau-Komponist. Ein näherer Verkehr mit ihm hätte Lenaus Muse die glücklichste Anregung geben können. Als er 1819 als 17jähriger Student nach Wien kam, stand der 22jährige Komponist im herrlichsten Schaffen. Um ihn war der für Dichtkunst und Musik begeisterte Kreis der „Schubertianer“, dem bald auch Schwind beitrat, der doch noch fast zwei Jahre jünger war als Lenau. Schubert starb 1828. Was hätten beide in diesen neun Jahren und selbst in wesentlich verkürztem Zeitraum zusammen für ihre Kunst und die Welt schaffen können!

Auch Beethoven ist Lenau nicht nähergetreten, ja er kannte ihn wohl kaum persönlich. Grillparzer, der

trotz seiner bedeutenden musikalischen Begabung den gegewaltigsten Werken des Meisters im Gegensatz zu Lenau ablehnend gegenüberstand, war der Glücklichere, er gehörte sogar zu dem engeren Kreis um Beethoven. Allerdings war er auch über zehn Jahre älter als Lenau und dem Meister deshalb in glücklicherer Zeit nähergetreten. Beim Beginn von Lenaus Wiener Zeit herrschte dort der tollste Rossini-Taumel. Beethoven, noch 1815 während des Wiener Kongresses, wenn auch fast durchgehends ohne rechtes Verständnis, begeistert gefeiert, war halb vergessen. Zudem war er schon durch sein schweres Gehörleiden immer scheuer und verschlossener geworden, und nur wenige fanden noch den Weg zu seinem Herzen. Aber in den Jahren, die Lenau jetzt in Wien verbrachte, wird er ihn doch wenigstens öfter gesehen haben, sei es in den Straßen Wiens, in denen er, zumeist allerdings, wenn der Sturm heulte und brauste und nur wenige Menschen unterwegs waren, das mächtige Haupt zum Himmel erhoben, den Oberkörper nach vorn geneigt, vor sich hinsingend, brummend und gestikulierend raschen Schritts dahinzugehen pflegte, sei es im Gasthaus, wo er einsam an einem Tische in tiefem Sinnen seinen schöpferischen Problemen nachdachte, oder aber vielleicht auch einmal draußen in der herrlichen Umgebung Wiens, in der er ja, glücklich im engen Verkehr mit der geliebten Natur, oft den ganzen Sommer bis tief in den Herbst hinein verbrachte. Der Schriftsteller Braun von Braunthal, der mit Lenau befreundet war, hat Beethoven in dessen letzten Lebensjahren manchen Abend in einem kleinen Wiener Gasthause gesehen. Alles war größter Ehrfurcht voll, schreibt er, wenn Beethoven eintrat: Ein Mann mittlerer Größe, von sehr gedrungener Gestalt, dessen wahrhaften Löwenkopf mähnenartig graue Haare umstrotzen, die Blicke aus scharfen, geistreichen Augen unstät umhersendend, in seinen Bewegungen schwankend, gleich als wandle er im Traume — so trat er ein, setzte sich zu einem Glase Bier, rauchte aus einer langen Pfeife und — schloß die Augen. Angesprochen oder vielmehr angeschrieen von einem Bekannten schlug er die Lider auf wie ein aus dem Schlummer geschreckter Adler, lächelte wehmütig und reichte ein Heft Papier mit einem Stifte hin. Bisweilen nahm er auch ein zweites, stärkeres Heft aus der Tasche und schrieb mit halbverschlossenen Augen. Er komponierte. Vielleicht war Lenau hier zuweilen in der Nähe, vielleicht auch zusammen mit Schubert, der, ein ebenso großer Bewunderer Beethovens wie er, mit Braunthal, wie dieser berichtet, manches Mal dort zusammengesessen und den tief in Gedanken versunkenen großen Meister in stiller Ehrfurcht betrachtet hat. Jedenfalls hat Lenau später selbst erzählt, Beethoven habe im Gasthaus manchmal plötzlich sein Schreibtäfelchen herausgezogen, schnell etwas eingetragen und es wieder eingesteckt. Die Gedanken, die er so einzeln hingeworfen habe, nur mit ein paar Linien und Punkten, seien Hieroglyphen gewesen, die niemand habe entziffern können. In diesen kleinen Schreibtäfelchen habe er so einen Schatz tiefster Gedanken verborgen, nur für ihn zu erkennen und mit ihm der Menschheit entschwunden. Man kann wohl annehmen, daß sich diese Mitteilung Lenaus auf eigene Beobachtung gründete. Die neunte Sinfonie hörte er schon in der ersten Probe mit an und war stolz darauf, daß er jeden Gedanken habe fassen können: „Es sind lauter ewige Gedanken, lauter ewige Formen, in denen er sich bewegt. Die Aufführung, das war vielleicht die größte und schönste Stunde meines Lebens". Und mit Bezug auf Grillparzer, der die Sinfonie für konfuses Zeug erklärt hatte, meinte er lächelnd: „Was das Verstehen Beethovens erschwert, ist, daß man zu große Massen umfassen muß, um seinen Ideen folgen zu können. Sie haben so große Umrisse, und nicht alle Menschen können so viel aufnehmen in das Speckkammerl ihrer Phantasie". Als am 29. März 1827 Beethoven zu Grabe getragen wurde und Tausende von Menschen zusammenströmten, um den Größten, der in ihrer Stadt gelebt hatte und den sie jahrelang über den italienischen Singsang vergessen hatten, das letzte Geleit zu geben, war Lenau unter denen, die unmittelbar hinter dem Sarge gehend als die Getreusten im Fühlen und Verstehen dem toten Meister in tiefem Schmerze auf dem letzten Wege folgten. Später lernte er Karl Holz, den langjährigen Vertrauten Beethovens aus dessen letzten Lebensjahren, kennen und erfuhr u. a. von ihm, daß Beethoven sich am liebsten nicht durch Musiker, sondern durch andere Künstler hätte begeistern lassen; so hätte er mit Entzücken den Homer gelesen, sich Stellen darin angestrichen, sei dann zum Klavier gegangen, habe wieder gelesen, wieder komponiert. Diesen Zug bezeichnete Lenau als den ihm merkwürdigsten mit dem bedeutungsvollen Zusatze, daß das Verhältnis wohl ein gegenseitiges sein müsse, denn auch er habe in seiner Kunst von keinem Dichter so viel gelernt wie von Beethoven. Nur wenige Töne eines Beethoven-Werkes erreichten es, wie er sich ausdrückte, ihn oft mitten im Tumult einer zahlreichen Menschenversammlung gesellschaftlich zu emanzipieren. Regte sich in ihm eine „schwarze Galle", „die Melancholie", so erfrischte eine Beethovensche „Herzstärkung" den Trübsinnigem in wunderbarer Weise. Lange Abstinenz von Beethoven tat ihm weh. In düstrer Stimmung gestand er einmal einem Freunde seine brennende Sehnsucht, die Mondscheinsonate wieder zu hören. Darauf führte ihn dieser bei einer befreundeten Familie ein, die schon lange Lenaus Bekanntschaft ersehnt hatte. Die Tochter vom Hause war eine vortreffliche Klavierspielerin. Lenau, anfangs finster, trocken und wortkarg, ging, als sie zu spielen begann, in ein einsames Nebengemach, streckte sich nach seiner Gewohnheit dort auf ein Ruhebett nieder und ließ sich einige Stunden Beethoven spielen. Dann trat er heiter und verklärt hervor und blieb den ganzen Abend über von strahlendster Liebenswürdigkeit. Die Beethovensche Herzstärkung war eingetreten. Von einer Reise nach Steiermark schreibt er an Sophie: „So groß auch meine Genüsse sind auf dieser Reise, einen vermisse ich — Beethoven! Der Himmel will mir noch immer kein rechtes Gewitter aufspielen, um mir Beethoven zu ersetzen". Besonders schön ist eine Stelle in einem Briefe an seinen Schwager Schurz: „Da bin ich seit zwei Tagen in Karlsruhe und denke sehr oft an Euch. Keine einzige bekannte Seele hab' ich in der ganzen Stadt; doch, doch: gestern gab man den göttlichen Fidelio von Beethoven, das war eine bekannte Seele. Da war ich wieder von einem Sturm der Empfindungen ergriffen und auf zwei Stunden ganz gewiß der Glücklichste auf Erden. Wenn ich an solche Genüsse zurückdenke, so vergeht mir der Mut, mit dem Schicksal zu rechten, denn es könnte das Schicksal auftreten mit dieser Götterstunde und sie mir vorhalten, und ich müßte mich schämen, daß ich sie für zu teuer bezahlt gehalten mit einer Reihe von leeren, verdrießlichen. Noch klingt mein ganzes Wesen von der herrlichen Musik. Bruder, du kennst sie

ja. Beethovens Geist trieb auch Dich fort, wie ein Sturm, auf den bewegten Wogen des Gesanges, vorbei an wilden, erhabenen Felsenklippen, an nächtlichen Wäldern, an grausigen Kerkergewölben, immer schneller, stürmischer fort, bis sich der Strom ergoß in ein lachendes Meer von unendlicher Liebe und Freude. Gott im Himmel, ist das ein Geist!" Unter dem mächtigen Eindruck dieser Aufführung entstand das herrliche Gedicht „Der Gefangene". Immer wieder, schriftlich und im mündlichen Gespräch, gab Lenau seiner Liebe zu Beethoven Ausdruck. So sprach er zu dem Dichter Frankl die inhaltsschweren Worte: „Dieser Göttliche durchströmt, wenn ich ihn höre, mein ganzes Herz. Er wirkt auf mich wie kein Geist auf Erden. Ich nehme selbst Shakespeare nicht aus. Wenn ich ihn lange nicht höre, fühle ich ein Weh im Herzen". Und an seine alte Freundin, die Hofrätin Reinbeck, klingt es aus Wien voller Jubel: „Bleibe ich den Winter hier, so erwartet mich herrlicher Genuß. Sämtliche Beethovenschen kleineren Kompositionen werden hier den Winter über gegeben. Da lass' ich keine Note aus. Da will ich mein Herz so recht durchströmen lassen von dem göttlichen Beethoven, der auf mich wirkt wie kein Geist auf Erden, selbst den großen Briten nicht ausgenommen", und zwei Jahre später: „Fast kein Tag vergeht, der mir nicht irgendeinen herrlichen musikalischen Genuß bringt. Da hab' ich neulich die sogenannten ‚verrückten' Quartette Beethovens gehört. Das eine nennen lahme Philister gar ‚Teufelsquartett'. Wenn das der Teufel gemacht hat, so bin ich sein auf ewig. Es hat Stellen, bei denen mir fast das Herz gesprungen wäre. Kennen Sie nicht jene süße Verzweiflung, in die uns Beethoven reißt? Mit jedem solchen Tonstück geht mir ein Stück Leben davon. Ich fühl' es ganz deutlich. O es ist ein köstliches Gefühl, wie einem so das Leben verklingt!" Hier wird uns neben der Beseligung auch das Verhängnis der Beethovenschen Kunst für Lenau offenbar. 1838 hatte er an Sophie einmal voll galligen Humors geschrieben: „Der Teufel hole meine Nerven, vielmehr er hat sie schon geholt und spannt sie manchmal über seine Geige und spielt mir gräßliche Weise darauf". Die ihn bis ins Innerste erschütternde Kunst seines Meisters griff, besonders da, wo sie den Schmerz um verlorenes Glück zum Ausdruck brachte, die Nerven des Dichters so furchtbar an, daß er 1841 im Gespräch mit Max Löwenthal die bei aller Schönheit tiefschmerzlichen und gramvollen Worte sprechen konnte: „So hat niemand den Schmerz verstanden wie Beethoven. Was der Laokoon für den physischen Schmerz, das ist er für die Seele. Er weiß uns seine Schlangen an das Gemüt zu legen, daß wir unter ihrem Druck aufstöhnen möchten. Gegen diesen Schmerz Beethovens sind die schmerzhaftesten Partien Lord Byrons nur oberflächliches Kitzeln und Krauen. Beethoven stand öfter in der Nacht auf, trat zum Klavier, spielte einen Gedanken, ging stundenlang im Zimmer auf und nieder und spielte in Pausen immer wieder dasselbe. Es war ihm noch immer nicht tief genug hinabgedrungen in die Tiefe des Menschenschmerzes, er wollte diesem die letzte Tür aufmachen, hinter welcher nichts mehr ist als Verzweiflung. Da zeigt es sich recht, daß Melodie doch eigentlich nur Nebensache ist in der Musik. Als ich neulich das A moll-Quartett von Beethoven gehört hatte, fühlte ich mich innerlich wie zerstört. Den ganzen nächstfolgenden Tag hätte ich weinen können und mögen, so war mir zumute". (Schluß folgt)

Arthur Nikisch

Zu seinem 40jährigen Dirigentenjubiläum am 11. Februar 1918

Von **Prof. Eugen Segnitz**

Vierzig Jahre gingen ins Land, seit Arthur Nikisch nicht nur in Leipzig, sondern überhaupt in seinem Leben am 11. Februar 1878 zum ersten Male dirigierte. Schnell führte ihn der Weg empor und dann im Kreislauf zurück zu seinem Ausgangspunkte. Die Namen Leipzig, Boston, Pest und wieder Leipzig sind die Stationen dieser Lebensreise.

Nikischs künstlerische Anfänge fallen in die Zeiten schwerer Kämpfe auf musikalischem Gebiete. Von Neu-Weimar und Bayreuth kamen neue Vorstellungen und schöpferische Ideen, die von einer Legion von Gegnern als revolutionäre Idiotismen bekämpft wurden. Wieviele junge Künstler jener Zeit, so stand auch Nikisch damals am Scheidewege. Es galt sich zu entscheiden, ob er bei dem Ideal ererbter Klassizität verharren oder aber sich dem neudeutschen Romantizismus verschreiben wolle. Seine innere Beanlagung führte ihn diesem zu — er ward einer der Neudeutschen.

Am zweiten Geigenpulte der Wiener Hofoper begann Nikisch seine Laufbahn. Auch in der österreichischen Kaiserstadt war der Streit aufs heftigste entbrannt. Der Alt-Wiener Überlieferung der klassischen Epoche trat neues, triebkräftiges Leben gegenüber. Zu den im Lager Eduard Hanslicks Verfehmten gehörte neben manchen anderen auch Anton Bruckner, der große, aber stille und in sich gekehrte Meister. Nikisch wurde sein Schüler und genoß auch Dessofs und Hellmesbergers Musterweisung.

Aber mehr noch als Anton Bruckner wirkten dann in nachfolgender Zeit der Umgang und die Bekanntschaft der großen Führer der neudeutschen Bewegung auf den jungen Künstler ein. Im eigentlichen Sinne wurden Wagner und Liszt Nikischs Lehrmeister.

In Franz Liszt erstand der moderne Orchesterleiter. Er beseitigte steinerstarrte Kapellmeisterdoktrinen und setzte die individualistisch wirkende Führung und Zusammenfassung aller orchestralen Kräfte an ihre Stelle. Im Lisztschen Kreise bildete sich die neue Kapellmeisterschule, und zu ihren hervorragendsten Vertretern zählte in Zukunft Arthur Nikisch.

Unausgesetzt wurde Nikischs künstlerisches Wirken bedingt durch die Regeln, die Liszt dem am Direktionspulte Nachschaffenden mit auf den Lebensweg gab. Technik, Geist und Idee verbanden sich darin unlöslich. An Stelle des mehr nur an Takt und Tempo gebundenen Dirigierens trat das Prinzip der freien Orchesterleitung. Zu dem bloß rhythmischen Akzent gesellte sich der melodische, und zu der rein formalen Ausgestaltung und gewissenhaften thematischen Durchbildung trat romantische Bewegtheit und jener Lisztsche „periodische" Vortrag, der nicht den Einzeltakt markiert, sondern bestimmt wird durch den musikalischen Gedanken und die dichterische Idee. Wie es Liszt einmal bezeichnete, daß nämlich der Dirigent nicht Ruderknecht, sondern Steuermann sein soll.

Arthur Nikischs Kunst ist die Übertragung ästhetischer Ideenassoziationen auf das Orchester, das er wie ein Instrument behandelt und dessen Klangmöglichkeiten er durch eine unendliche Reihe feiner und feinster phone-

tischer Veränderungen zwischen den beiden Polen des Piano und Forte nebst ihren Erweiterungen und Einschränkungen der künstlerischen Idee dienstbar macht. Nikisch ist einer der Entdecker auf dem Gebiete instrumentaler Kunstmittel, ihrer Verwertung und Belebung. Er gleicht dem mitwirkenden Nachdichter, der das stumme Partiturbild erst zu stark pulsierendem Leben und stimmungbildender Farbenfreudigkeit erweckt und in Pathos und Bewegung temperamentvolle Geister beschwört. Bemerkenswert ist an seiner Orchesterleitung u. a. auch die sozusagen durchgeistigte Mitarbeit der Hand, durch die zuweilen eine und die andere melodische Linie und ihre inhaltgebende Bedeutung für das Ganze vorschreibend angedeutet wird, zugleich ein ungemein charakterisches Zeichen der Verbindung von innerem und äußerem Schaffen. Nikischs Taktstock gleicht dem Pinsel des Malers, und seine Auslegung der mannigfaltigen Kunstwerke ist in ebenso hohem Grade der musikalischen Monumentalmalerei gewachsen, als er in der Nachbildung auch der zartesten Gebilde Licht und Schatten wundervoll zu verteilen weiß.


Arthur Nikisch

Arthur Nikischs theatralische Sendung galt zunächst der kleinen Kunst der zehnten Muse. Am 11. Februar 1878 begrüßte ihn das übermütige Gekicher der Lacomeschen Trias Jeanne, Jeanette und Jeanneton als Debutanten am Pulte des Alten Stadttheaters in Leipzig, wohin ihn der Operndirektor Angelo Neumann berufen hatte. Aber schnell genug hinaus in die Weite führte ihn dann der Weg, bis hin zu der grünen Insel, wo Isolde dem abgeschiedenen Helden Tristan die Totenklage sang. Zusammen mit dem inzwischen verstorbenen Felix Mottl war Nikisch der bedeutendste Homilet der Wagnerschen Tristan-Musik.

Sechs Jahre weilte Nikisch im Auslande: in Boston und Pest, und kehrte als Nachfolger Carl Reineckes im Gewandhause 1895 nach Leipzig zurück, woselbst er auch vorübergehend die Ämter des Studiendirektors am Konservatorium und des Operndirektors versah. Als Konzertdirigent gewann der Künstler alsbald internationalen Ruhm. Überall: in Berlin, Hamburg, Wien, Paris, London, Petersburg, in der Schweiz und in Italien, wurde er gefeiert.

Der Ehrenabend des 11. Februar erbrachte den Beweis, wie eng Arthur Nikisch mit den Kunstfreunden Leipzigs verbunden ist. Helle Begeisterung und freudige Sympathie sprachen aus dem Beifall, der nicht enden wollte. Und jeder ward inne, Zeuge einer beglückenden Kunsttat gewesen zu sein und einem der größten Künstler Deutschlands mit Fug und Recht gehuldigt zu haben.



Von der Leipziger Oper

Von **Dr. Max Steinitzer**

Die nunmehr verflossene erste Hälfte der Spielzeit brachte eine bedeutungsvolle Uraufführung, Hugo Kauns „Sappho“, über die wir schon berichtet haben. Als Erstaufführung erschien Felix Weingartners liebenswürdig feine „Dame Kobold“, der das nicht ganz zureichende Geschick der Textbuchanfertigung trotz allseitig schöner Durchführung bei den Hörern schadete. Unter den Neueinstudierungen steht Peter v. Winters „Unterbrochenes Opferfest“ an der Spitze, dessen belangreiche schauspielerische und gesangliche Verkörperung mehr Anteil verdient hätte; es folgten noch in recht glücklicher Wiedergabe „Glöckchen des Eremiten“, „Zar und Zimmermann“ und „Wasserträger“. Im Ballettfach ist eine neue, in gewohnter Weise durch Feinsinn ansprechende Tanzdichtung Emma Grondonas zu verzeichnen: „Pierrots erster Ball“ nach M. Regers Ballett-Suite.

Die Vorarbeiten für den Mozart-Zyklus beschränkten sich auf den „Don Juan“ und sind somit stark zurückgetreten, was nur gut ist. Solange nicht ein fester Wille ausgesprochen hervortritt, das den Umständen nach Beste zu bieten, könnte ein solcher Zyklus ja doch nie etwas Ganzes werden und dem Ruf unserer Bühne nur schaden. Zu jenem Willen gehört die grundsätzliche Besetzung jeder Partie mit der Kraft, die sich am besten dazu eignet, ohne jede persönliche oder Gewohnheitsrücksicht, ferner die Vermeidung klanglich ungenügender Vertretungen überhaupt. Dann die Beschaffung durchgängig wenigstens billigen Ansprüchen genügenden, nicht durch Armseligkeit oder Unmöglichkeit der geforderten szenischen Grundlage anstößigen Ausstattung. Die szenische Verkörperung von Mozarts Meisterwerk bot einen Wechsel von glänzenden Einfällen mit vollkommenem Versagen wegen Mangels an Mittel oder aus ganz besonderen, wohl in dem irreführenden rastlosen Tagesschrifttum über den Gegenstand liegenden Gründen. Ebenso wies die Besetzung verhängnisvolle Einseitigkeiten auf, während eine höchst aussichtsvolle Anna und Elvira in Person von Fräulein Bartsch und Frau Modes-Wolf unbeschäftigt blieben, eine passende Vertretung für den Komthur der ersten Szene und für den jungen Masetto nicht zur Stelle war.

Von den Fragen des Personalersatzes ist die dringendste, die eines Basses zur Unterstützung Hans Müllers, besonders in rein gesanglichen Partien, noch nicht weiter betrieben worden, als daß einmal eine, sofort als nicht geeignet erkannte Vertretung des Hunding probeweise erschien. Für den Fall eines Abgangs Josef Vogls kam der Frankfurter Tenor Fanger, eine tüchtige, aber bei uns durchaus nur für französisch-italienische oder Spieloper in Betracht kommende, vorwiegend lyrische Kraft, zum Gastspiel, wonach die Sache auf sich beruhen und Herr Vogl, allerdings mit kurzfristigem Vertrag, der keinerlei Sicherheit bietet, uns vorläufig erhalten blieb. Durch das gleiche schmale Band hängt die künstlerisch durchaus unentbehrliche Lyrische Frau Modes-Wolf mit Leipzig zusammen. Vertragsverlängerungen traten in Kraft mit den Herren Müller und Herveling, von denen die erstere größere praktische Bedeutung haben dürfte, wenn der Künstler mehr als bisher geschont und nicht so ungemein oft in großen Partien jeder Art herausgestellt wird; der Erfolg der zweiten hängt von dem Fort- oder Rückschritt einer zeitweise stark bemerklichen stimmlichen Unpäßlichkeit des Sängers ab. Das Buffo-Fach des mit Ende der Spielzeit zur Operette übergehenden Herrn Kunze wird von da ab dem hochbegabten Oskar Lassner vom Grazer Stadttheater anvertraut. Mit neuen Kräften wurden gute Erfahrungen gemacht; Stefan Koposi fing an, freilich erst nach Gewährung eines längeren Vertrags, sich auch gesanglich als stark in Betracht kommend zu erweisen, neben seiner darstellerisch bereits erprobten besonderen Fähigkeit; die Soubrette Helene Freund gab in „Dame Kobold“ einen erfreulichen Beweis, daß auch mit ihr künftig entschieden zu rechnen ist. Die Altistin Dorothea Holtfoth, die als Erda ansehnliches Material zeigte, wird das noch erweisen müssen. Bedeutendes Können ließ der Versuch feststellen, Hedwig Borchers, die sich in kleineren Rollen mustergültig bewährte, die Leonore im Troubadour zu übertragen.

obgleich ihr sicheres schauspielerisches Können in einer ganzen Reihe anderer Rollen ungleich mehr hervortreten müßte; ihre Stärke liegt im Soubrettenfach. Auch die Seltenheit eines Kapellmeistergastspiels auf Anstellung ist zu verzeichnen. Für den mit Ende der Spielzeit abgehenden Herrn Porst stellte sich Herr Knappertsbusch vom Stadttheater in Elberfeld vor, der im „Siegfried" sofort einen allseitig sicherstellenden Fähigkeitsnachweis erbrachte. Nach der ersten halben Stunde der Vorstellung zweifelte wohl niemand, daß eine weitere Übernahme von Werken nur dem Vergnügen der Hörer diene und jene des Fidelio nur mehr Formsache war. Wie der ausgezeichnete Künstler auch mit den Sängern studieren wird, muß sich erst herausstellen; daß seine persönlichen künstlerischen Anschauungen vielfach nach anderem verlangen, als er hier vorfand, läßt sich wohl kaum bezweifeln.

Der Monat Januar bereicherte den Spielplan um zwei größere Einakter: Bisets entzückend feine „Djamileh" und Bittners kernig urfrisches „Höllisch Gold". Ersteres Werk gab Kapellmeister Alfred Simon Gelegenheit, seine schon durch das Einspringen in Mona Lisa und andren modernen Werken bewiesene Geschicklichkeit auch einmal in der Einstudierung eines solchen zu zeigen. Das tonliche Zurücktreten und Mitgehen des Orchesters war unter seiner Führung musterhaft. Gesungen wurde mit großer musikalischer Feinheit von Valeska Nigrini, Hans Lißmann und Ernst Possony, diese beiden auch in der Darstellung von köstlicher Natürlichkeit, während die vornehme, sorgfältig durcharbeitende Gestaltung von Frl. Nigrini dem Publikum das hingebende Schmachten einer echten Lyrischen in der Titelrolle scheinbar nicht ersetzen konnte. In Bittners Oper begrüßte man ein ungemein lebenskräftiges Werk des Wiener Dichterkomponisten, das, mit vielem Glück in Stoff und Motivbildung vom Quell des Volkstümlichen schöpfend, in jeder Hinsicht mit dem Blick des Praktikers gebaut ist. Das ganz modern behandelte Orchester deckt in all seiner Pracht keineswegs die stets für die musikalische Gestaltung grundlegende Singstimme und untermalt nebenbei in prächtig gesund empfundener Weise Geste, Gefühlsvorgänge und Szenisches. Die große sinfonische Darstellung des „Marienwunders" freilich blieb hier nur ungeheure akustische Aufmachung eines Nichts, da die szenische Verkörperung des Wunders bis auf eine leichte Andeutung fehlte. Wenn man seit sechs Jahren jährlich eine sehr hohe Summe für Dekoration der linken Proszeniumslaube ausgibt, so sollte doch auch etwas übrig sein, um die Szene mit der orchestralen Pracht, Ausdehnung und Steigerung, dieser Begleitmusik in irgendein Verhältnis zu bringen! Außerordentliches bot die Besetzung der Soli durch Valeska Nigrini, Gertrud Bartsch, die wohl zum ersten Male im Fach der Charakterkomik glänzte, Alfred Kase, Joseph Vogl und Eugen Albert. Das Orchester unter Prof. Lohse spielte seinen hochinteressenten Anteil ausgezeichnet; Dr. Lert, dem man augenscheinlich die Mittel zur Ausstattung nahezu gänzlich versagt hatte, half sich durch geistreiche Spiel- und Beleuchtungsregie auf einer Art von Puppenbühne. Dem Einakter folgte, neu einstudiert, d'Alberts wonnige „Abreise". Für die lyrische Partie der gemütvollen Luise, bis vor kurzem eine Glanzrolle von Luise Fladnitzer, stand man vor der Wahl zwischen Luise Modes-Wolf und Else Schulz-Dornburg, die beide den erforderlichen wehwutvoll dunklen Unterton leicht ansprechend ihr eigen nennen. Man entschied sich für Cläre Hansen-Schulteß, die, gesangstechnisch wie immer tadellos, fein empfindend in der Darstellung, durch den hellen Stimmenklang dem tieferen Sinn der Rolle fernblieb, außerdem auch in der Figur so wenig zu Herrn Possony paßte, als einige Tage später in dem neu aufgenommenen „Rosenkavalier" zu Frau Sanden. Ist es gar zu schwer, in Besetzungsfragen andere Rücksichten zum Schweigen zu bringen, um die künstlerischen entscheidend sprechen zu lassen?

„Die Gärtnerin aus Liebe"

Komische Oper in drei Akten
mit neuem Text und Dialog von Anton Rudolph
Musik von **W. A. Mozart**
Uraufführung im Hoftheater zu Karlsruhe am 27. Januar
Besprochen von **Hans Schorn**

Unter den alte Kunst sammelnden Ländern hat Deutschland von je einen bedeutenden Platz innegehabt und auch heute sein Interesse an altem Kunstbesitz nicht vermindert. Zu bescheidenen greifbaren Ergebnissen mußte dies zum Teil stolze Selbstgefühl auch innerhalb der musikalischen Verhältnisse der Gegenwart führen, wiewohl hier das Interesse einzelner noch lange nicht dem allgemeinen Interesse entspricht, wo aber doch die zwangsweise Abwanderung internationaler Werke die Gesamtlage des Marktes immerhin so beeinflußt hat, daß längst in Vergessenheit geratenen Werken sich die Pforten des Theaters wieder öffnen konnten. Es ist auch sicher zu erwarten, daß hier eine verständige Kunstpolitik — selbst unter Wahrung eines stark nationalen Standpunktes — noch sehr Ersprießliches leisten kann, wenn einmal die Auswahl unter all dem Aufführbaren in Übereinstimmung mit den künstlerischen Tagesforderungen getroffen wird, wenn also die Aufführung keine sachlichen Schwierigkeiten mehr bietet, und wenn vor allem die Bearbeitung, die wohl immer bei älterem Material nötig sein wird, zu einer szenischen Auffrischung führt, nicht aber zu einem spekulierenden Erwerbszweig für Dilettanten herabsinkt. Deshalb ist das von Carl August Rau ins Leben gerufene Unternehmen, durch praktische Neuausgaben älterer Musikwerke zunächst des 18., später auch des 17. Jahrhunderts deren Wiederaufführung zu fördern, nicht nur dem Historiker willkommen, sondern im Alltag des Musiklebens ein sonntägliches Ereignis, geeignet, eine gründliche Luftveränderung in der trüben Atmosphäre unserer Opernspielpläne zu veranlassen. Der erste von Fritz Haas herausgegebene Band, der neubearbeitete vollständige Klavierauszug der finta giardiniera von Mozart erfreut überdies dank seiner sorgfältigen Ausstattung das Auge jedes musikalischen Spaziergängers, den nach feinster frühklassischer Kost hungert[1]). Die Sammlung beginnt wirklich im Zeichen einer richtig geübten Denkmalspflege, deren Aufgabe noch immer darin besteht, daß kunstfreundliche Kreise der Nation ihr Eigentum in Erinnerung bringen. Die von Anton Rudolph dargebotene Neubearbeitung des Textes ist außerdem berufen, eine Quelle, die trotz O. Bies eintägigem Versuch in Darmstadt und Bergers Mainzer Bestrebungen verstopft war, wieder für absehbare Zeit wenigstens zu öffnen.

Anton Rudolph, der Musikreferent der Badischen Presse in Karlsruhe, der schon letztjährig mit Erfolg sich als Spezialisten der Neubearbeitung Mozartscher Jugendwerke (u. a. der Zaïde) einführte, trat auch an diese Schöpfung des 18jährigen mit dem Gefühl der äußeren Freiheit heran. Die Gärtnerin aus Liebe blieb zwar die duftige italienische Oper, deren erste tastende Töne uns wie vor sehr langer Zeit gehört umspielen, aber das historische Moment erfährt im Verlauf des Abends keine Verschärfung, sondern eine sehr geschickte, allerdings nicht immer von blendender Klarheit umsponnene zeitgemäße Auseinandersetzung. Rudolph verfügt zum mindesten über die nötigen technischen Kenntnisse und ein gesundes Verständnis für die Möglichkeiten, sich über die Worte des ursprünglichen Textdichters hinauszuwagen und im Geiste Mozarts die Töne als Unterlage für eine Darstellung zu nehmen, die nicht mit dürren Händen diesen um jeden Preis schon in die Sphäre des großen Meisters der opera buffa hinaufspielen will. Er hat ja gegenüber gänzlich unbekannten Ausgrabungen den Vorteil, daß er und seine Zuhörer sich von vornherein in keiner unerlaubten Täuschung über die Qualität der angebotenen Ware befinden, daß er weniger eine moralische Offensive im Zeichen Mozarts unternehmen, als eine deutliche und positive Aussprache über

[1]) Musikverlag Ferdinand Zierfuß, München.

den jugendlichen Anfänger herbeiführen will und deshalb mit dem Mut der Wahrhaftigkeit an Mozarts musikalischen Absichten entschieden festhalten kann, auch dort, wo seine egoistischen Sonderliebhabereien dem Willen des Komponisten vielleicht Gewalt antun möchten. Dem prachtvollen Vorsatz, nicht allein mit dem rasch zu Kritik und Kleinarbelt neigenden Verstand an das Werk heranzutreten, sondern die ganze auch als musikalische Idee von Mozart gegebene Skizze mit genialer Intuition zu überschauen und nur innerhalb der vorbestimmten Richtlinien zu ändern, widerspricht nicht die Tatsache, daß Rudolph trotzdem in die Handlung einen größeren Zusammenhang hineingearbeitet und unter Vermeidung willkürlicher Umgruppierungen und Umbesetzungen ein recht brauchbares Textbuch trotz der Perlenschnur altitalienischer Unmöglichkeiten geliefert hat. So kann der Komponist mit der ihm oft so dringlich angebotenen Hilfe des Bearbeiters diesmal wohl zufrieden sein; denn die Stabilität des Kunstwerkes ist gewahrt, ohne daß man die inneren Widerstände merkt, mit denen schließlich jeder Bearbeiter lavieren muß, und ohne daß das Zentralorgan des Werkes, seine Seele, wesentlich verletzt wurde wie so oft bei unbarmherzigen Wiederbelebungsversuchen, die sich freilich dann immer auch nur als halbe Opern anhören. Das durch Rudolph neu an den Tag gegebene Produkt ist keine billige Tagesimprovisation, sondern der ernste selbständige Versuch, die erste deutsche Fassung von 1780 des zum Teil verloren gegangenen Finta giardiniera-Stoffes unter Ausschluß der gröbsten Unwahrscheinlichkeiten und besserer Motivierung der Handlung den Anforderungen der modernem Bühne anzupassen.

Zu der konkreten Frage der besonderen Herstellung ist zu sagen, daß natürlich die reiche Marchesa Violante Onesti aus lauter Liebe und Zärtlichkeit die Gärtnerinnenrolle behalten hat, daß sie aber aus der unwahrscheinlichsten Schäferpoesie allerlei Konflikte hervorzaubert, die nicht allein bei dem Podesta schnell wechselnde Empfindungen auslösen, sondern mehr als Einflüsterungen des liebestollen Fliederduftes lächelnd mit ein paar Menschlein ihr buntes Spiel treiben. An recht dünnem Faden schwingt auch hier die eigentliche Erfindung, doch ergibt die kavaliermäßige Einkleidung einen natürlichen Fluß der Ereignisse, in denen überall die vielerlei musikalischen Lichtlein, die Mozart der Gärtnerin aufgesteckt hat, munter aufflackern können. Selbst wo die kausale Verknüpfung des ziemlich stark verästelten Konfliktstoffes auf den ersten Blick nicht gleich gelingen will, hilft Mozarts fein künstlerischer Takt mit seiner erstaunlich frisch zugreifenden Musik. Vor ihrer unbestechlichen Glaubenswürdigkeit und überzeugenden Schönheit darf getrost die an und für sich so sinnlose höfische Repräsentationsszene gelegentlich Deckung hinter den Kulissen suchen; das Verdienst einer künstlerischen Selbständigkeit bleibt dennoch Mozarts Jugendwerk in seiner neuesten bühnengemäßen Darstellung.

Das Hoftheater zu Karlsruhe, das längst nicht mehr in Blüte steht — eine Tatsache, auf die neulich sogar in der Kammer bedauernd hingewiesen wurde —, hat den jungen Mozart in Anbetracht der vorhandenen Kräfte recht hübsch in frischen Zügen modelliert, auch imponierend wieder einmal gezeigt, was fleißige Ausarbeitung zustande zu bringen vermag. Man kann fast allen Mitwirkenden (Marie v. Ernst, Margarete Bruntsch, Marg. v. Meduna, Helmut Neugebauer, Benno Ziegler und Carl Seydel) künstlerische Leistungen nachrühmen, denen Fritz Cortolezis den festen Stempel eines eigenen Mozart-Stiles aufdrückte. Die Aufführung, die seit langem den Hofoperndirekter wieder an der Spitze seines Orchesters zeigte, sollte wohl auch ein demonstratives Versöhnungsopfer sein und zum Prüfstein nach der anderen Seite werden, ob nämlich Cortolezis seinen Platz noch weiter ausfüllen kann. Es sah vor einiger Zeit so aus, als ob er selbständig darauf Verzicht leisten wollte; in einem offenen Brief hatte er auf allbekannte Mißstände an dem Hoftheaterinstitut hingewiesen und namentlich die Verantwortung für unausgereifte und unkünslerische Aufführungen von sich gewiesen. Zum offenen Konflikt kam es noch nicht, aber eine gewissenhafte Prüfung der tatsächlich geleisteten Arbeit in den letzten Jahren ergibt, daß Karlsruhe dem sanften Schimmer einer verwaschenen Provinzbühne sich nähert und die Erinnerung an seine große Bühnenzeit (in Oper und Schauspiel) längst begraben hat. Äußerlich kennzeichnet der Spielplan diese bedenkliche Lage: Bittners Höllisch Gold und Donizettis Don Pasquale sind bis heute die beiden einzigen anderen Neuheiten, zu denen sich die Hoftheaterintendanz verpflichtet gefühlt hat.



„Meister Grobian“

Komische Oper von **Arnold Winternitz**

Uraufführung am Stadttheater in Hamburg am 4. Februar

Besprochen von **Bertha Witt**

Eine Kapellmeisteroper? Nein, keinesfalls. Denn der gewisse Vorwurf, der in dieser Bezeichnung liegt, träfe Winternitz ganz zu unrecht. Ist er auch kein Genie, das in stürmischem Draufgehen unbedingt Neues bringt — denn wie könnte man wohl auf dem Gebiet der Komischen Oper eigentlich noch Neues bringen —, so ist er doch ganz bestimmt ein Talent, und zwar ein Talent, das abwägt, ehe es zugreift, das das Beste gibt, ohne sich mit Überflüssigem zu belasten. Man sagt damit kaum etwas Neues, wenn man den Musiker Winternitz lange genug schätzen gelernt hat. Er hat außerdem das Glück gehabt, ein alles in allem ansprechendes, wirksames, hübsche Möglichkeiten bergendes Textbuch zu finden, das ihm Rudolf Klutmann aus einer Novelle von Riehl „Ovid bei Hofe“ heraus geschaffen hat. Klutmann, der sich auf hübsche Bühnenwirkungen offenbar versteht, vor allem aber eine wohlgesetzte Sprache zu führen weiß, wenn er gleichwohl die Singbarkeit seiner Sätze bisweiten außer acht läßt, hat zwar ein bekanntes und schwer zu lösendes Problem aufgegriffen, nämlich Musik durch Musik darstellen zu lassen, aber alles in allem muß man zugeben, daß Winternitz mit kundiger Hand die hieraus entspringende Klippe geschickt umschifft, indem er sich des Gegensatzes zwischen moderner und klassischer Musik bedient. Die Bahn der Parodie zu betreten, wie Wagner in den Meistersingern tat, war schon an und für sich versperrt, da das Textbuch die entschiedene Richtung in die Vergangenheit wies.

Die ganze Handlung, wie sie sich um einen festen Kern gruppiert, zerfällt in ein Vorspiel und zwei Aufzüge. Es handelt sich um den Torso einer Oper „Pyramos und Tyspe“, deren Stoff einem Gesange Ovids entnommen ist, und über deren Ende man sich nicht einigen kann. Die Fürstin will einen heitern Schluß und wird bestärkt durch den italienischen Meister Dal Segno; Lemmel, der deutsche Hofkapellmeister, weigert sich, den tragischen Stoff heiter zum Abschluß zu bringen, da dies nicht allein gegen Ovid, sondern auch gegen sein künstlerisches Gewissen geht, und er hat den Fürsten auf seiner Seite. Wie nun aber Lemmel einen Sohn, Franz, so besitzt der Italiener eine blühende Tochter, Cornelia, die einander lieben, und um die ersehnten Begegnungen möglich zu machen, hat Franz heimlich und unter fremdem Namen bei Dal Segno Singestunde zu nehmen begonnen. Eben hat der Meister, von einer solchen zum Hof befohlen, ahnungslos den hoffnungsvollen Schüler in der Obhut der Tochter zurückgelassen, und beide sind gerade dabei, scherzhafterweise auf ihre Art zu jener tragischen Oper einen heitern Schluß zu konstruieren, als Ignaz Lemmel, der Vater, den welschen Erzfeind aufsucht, um dem abgöttisch geliebten Sohn zum Geburtstag bei dem Italiener Gesangstunden zu erwirken. Die Unterredung zwischen den beiden Feinden — Franz hat sich in Deckung gebracht — wird indessen recht hitzig, um so mehr, als Lemmel im Verlaufe derselben erklärt: sein Sohn sei bereits ein vollendeter Meister, was Dal Segno als eine Beleidigung seines bewunderten Schülers, der ja kein anderer ist als Lemmels Sohn selbst, und der großen italienischen Schule auffaßt. Beide einigen sich indes, durch einen Schülerwettstreit mit dem Duett aus Pyramos und Tyspe vor dem Fürstenpaar über ihre Methoden entscheiden zu lassen. Darob Franz in komischer Verzweiflung, soll er

doch in dem Wettstreit mit sich selber singen, aber Cornelia schlägt erfinderisch vor, die Rolle von Lemmels Sohn bei dem Wettstreit übernehmen zu wollen. Dem noch einmal zurückkehrenden Hofkapellmeister, dem nachträglich eingefallen, daß Tyspe ja Sopran singt, entdeckt Franz alles mit dem Erfolg, daß der bis über die Ohren in ihn verliebte Vater nicht nur seine Wahl billigt, sondern auch alle Konsequenzen des kleinen Betruges auf sich nimmt. Aber auch Dal Segno hat sich auf Tyspes Sopranpartie besonnen, ihn aber beruhigt die Tochter damit, daß Lemmels Sohn Sopran singe. Ob dieser Naturwidrigkeit außerordentlich belustigt, fühlt sich der Italiener seines Sieges nun vollends gewiß. Die von Cornelia ins Vertrauen gezogene Fürstin zeigt Verständnis für die Entwicklung der Dinge, da sie die Gelegenheit herausfühlt, hierbei auch ihren Willen durchsetzen zu können. Bald gibt das Gartenfest bei Hofe den Schülern Gelegenheit, sich in dem Duett aus der berühmten Oper „Pyramos und Tyspe" zu messen. Lemmel, zunächst gefragt, zollt dem Schüler des andern ungeteiltes Lob, das Dal Segno bedauert, nicht auf den Schüler Lemmels ausdehnen zu können, da ihm eben darum zu tun ist, die deutsche Schule zu schmähen. Die Widerlegung, daß es sich hier um die italienische Schule handelt, weist er leidenschaftlich zurück, da reißt der Hofkapellmeister dem zierlichen Jüngling die entstellende Lockenperücke vom Haupt, und vor dem niedergeschmetterten Vater stürzt Cornelia in Franz Lemmels Arme. Nun ist es Sache der Fürstin, zu entscheiden, aber düster verkündet sie: entsagt einander, denn das Spiel muß tragisch enden, so steht's geschrieben bei Ovid. Diese Wendung gibt Lemmel zu denken, und als Franz nun gar in verzweiflungsvolle Raserei verfällt, schwindet auch sein künstlerisches Bedenken dahin. In allgemeiner Versöhnung wird das Glück des Paares besiegelt, die Fürstin kommt zu ihrem heitern Schluß, und — das Fest nimmt seinen Fortgang.

Aus dem kleinen Kreise der Personen, unter denen das junge Paar bei aller einfachen Landläufigkeit sympatisch berührt, sind die beiden Musiker weitaus am besten und plastischsten herausgearbeitet. Neben dem ehrlich-derben, aber gutmütigen deutschen Grobian steht als köstlicher Gegensatz der einfältig-gespreizte, maßlos eingebildete Italiener; die etwas exzentrische Froschnatur der beharrlichen Fürstin überragt die etwas blasse, kraftlose Gestalt ihres Gemahls bei weitem. Doch tauchen diese Mängel ebenso wie jener einer bisweilen etwas ausgesponnenen Textbehandlung in der Musik unter, ohne diese wesentlich zu belasten. Denn unzweifelhaft ist alles in allem dem Komponisten ein glücklicher Wurf gelungen, auch wenn seine Musik, wie gesagt, neue Bahnen nicht aufweist. Winternitz hat vor allem eine leichtflüssige melodische Musik geschrieben, die nur vorübergehend zur Begleitung herabsinkt, im wesentlichen aber Selbständigkeit bewahrt und sich als wesentlicher Träger des Ganzen darstellt. Versteht sie sich gleichwohl auf gegenständliche Illustrierung und Charakterisierung, so bewahrt sie doch vor allem den Grundsatz, um ihrer selbst willen Musik zu sein. Sie atmet in Rhythmus und Charakter die zierliche Anmut des Rokoko, schwelgt in wienerischem Charm, ohne daß ihr neben diesem bestimmenden Moment auch tiefere Farben fremd sind. Wenn das Textbuch in gewissem Sinne auf die Meistersinger hinschielt, so kann man das von der Musik doch nicht sagen; eher möchte ich einen leisen Vergleich mit Gustav Mahler gelten lassen, wenigstens wo dieser zu volkstümlicher Schlichtheit neigt. Aufdringliche Harmonisierung, sofern sie den leichtbeschwingten Rhythmus belastet, vermeidet der Komponist durchaus, dagegen weiß er alle Reize der modernen Instrumentation, wenn auch unaufdringlich, feinsinnig und wirksam auszunutzen. Auch im übrigen fehlt dieser Musik der Stempel des Zeitgemäßen — immer in verfeinerter Prägung — nicht, und gerade darum ist die Konzession an die melodische Linie um so erfreulicher, weil man das an so mancher modernen Oper vermißt. Ich nenne das Lied vom Veilchen zuerst; in seiner volkstümlichen innigen Schlichtheit ist es eine kleine Kostbarkeit. Dann das Duett zwischen Pyramos und Tyspe: „Wir wandeln in seligen Höhn". Winternitz stellt sich hier auf den Boden der altklassischen Meister, um einen ausgeprägten Gegensatz in der Musik, die er schreibt und die er hier darstellt, aufzustellen. Man denkt unwillkürlich an ein ähnliches Beispiel, nämlich das Madrigal in Puccinis Manon Lescaut. Aber wie jenes eine erhebende Oase im kakaphonischen Taumel, so ist dieses eine Perle in edelster Fassung. Dasselbe gilt von dem Duett im 1. Akt und auch von dem kleinen Sopranduett zwischen Cornelia und der Fürstin. Zu allem wäre es nicht am Platz, im Rahmen einer komischen Oper gegen ein paar Tanztakte etwas einwenden zu wollen; Winternitz wählte hierzu das langsame Tempo eines zierlichen Rokokomenuetts.

Lohfing als deutscher Kapellmeister schuf eine sympathische Figur; Kreuder fand in dem Italiener wieder eine Rolle, die seinem Beckmesser-Talent wie auf den Leib geschrieben war. Eine reizende, stimmlich wieder ganz hervorragende Cornelia stellte Frau Schumann, eine anmutige Fürstin Frau Winternitz auf die Bühne; Franz war bei Herrn Schubert wohl aufgehoben. Egon Pollack dirigierte leichtbeschwingt und stilvoll, und der Rahmen einer reizenden Ausstattung erhöhte die entsprechenden Eindrücke des Abends um ein wesentliches. Der reichlich gespendete Beifall nahm begeisterte Form an beim Erscheinen des Komponisten, und sollte diese Besiegelung des Erfolges nicht trügen, so müßte dies neue Werk sehr wohl eine Bereicherung nicht nur unseres Opernspielhauses werden können.

Musikbriefe

Aus Halle a. S.

Von Paul Klanert

Ende Januar

Die Robert Franz-Singakademie (Leitung: Prof. Rahlwes) trat traditionsgemäß mit einer Totenfestmusik hervor, deren Programm Bachs Kreuzstab-Kantate, Glucks „De profundis" und Mozarts „Requiem" ausmachten. Dirigent und Chor erwiesen von neuem ihre glänzende Leistungsfähigkeit; im besonderen schnitten die Frauenstimmen gut ab. Im Ensemble der Solisten (Tonie Bergmann, Dora Poppen, Ludwig Ruge, Hans Wuzel) kam es gewiß nicht immer zu einer idealen Verschmelzung, doch geriet dafür manches in der Klangwirkung gut. In einem Sinfoniekonzert des Stadttheater-Orchesters stellte sich Prof. Georg Schumann als Dirigent (Brahms' F dur-Sinfonie), Pianist (Bachs D moll-Konzert) und Komponist (Variationen über ein lustiges Thema) vor, er wirkte jedoch in letzterer Eigenschaft nicht gerade überzeugend. Ein anderes Konzert im Stadttheater vermittelte die Bekanntschaft mit dem hochbegabten Pianisten Edwin Fischer (Klavierkonzert in Es von Mozart) und brachte außerdem unter Oskar Brauns Leitung Mozarts G moll-Sinfonie, leider in ziemlich unzulänglicher Ausführung. Ein drittes Konzert leitete Richard Strauß, der namentlich mit seiner Haydn-Interpretation herrlichste Eindrücke hinterließ. Emmi Knoche (Klavier) und August Bieler (Cello) führten in ideal vollendetem Zusammenspiel Beethovens sämtliche Cellosonaten vor. Solistisch traten in eigenen Konzerten hervor die mit reizvoller Stimme begabte Kinderliedersängerin Else Hildebrand, der glänzende Dresdner Geiger Fritz Schneider, die reichbegabte einheimische Pianistin Martha Benkenstein und Willi Burmester. Dieser holte sich wieder mit seinem typischen Programme (Sonate, Konzert, Tanzstücke) den gewohnten Erfolg. Schade, daß dieser Künstler geflissentlich die neuzeitliche Literatur meidet, er könnte doch gerade hier viel Segen bringen. Das übliche Konzert des Lehrer-Gesangvereins (Leitung: Chormeister Ludwig) verlief in anregender Weise und erfreute sich der Mitwirkung der jungen, jetzt schon glänzenden hochdramatischen Gertrud Kartzel, eines Hallenser Kindes. Der Meilingsche Frauenchor, den

ebenfalls Ludwig leitete, trat in einem Kirchenkonzert mit interessantem Programme hervor. Wohltätigkeitsveranstaltungen lokaler Bedeutung nahmen in letzter Zeit einen ungewöhnlich breiten Raum ein. U. a. wirkten erfolgreich folgende bekannte Leipziger Künstler mit: Else Schulz-Dornburg (Gesang), Max Kießling (Cello), Curt Hering (Violine). Ein Händel-Bach-Abend, den Prof. Rahlwes unter Mitwirkung von Elfriede Goette (Gesang) und A. Sittard (Orgel) mit dem Stadttheater-Orchester für die Zwecke des Vaterländischen Frauenvereins gab, brachte durchweg künstlerische Genüsse.

Das Stadttheater eröffnete die Spielzeit mit „Tannhäuser", dessen Titelpartie der Stuttgarter Kammersänger Oskar Bolz besser sang als spielte. Man bekam von seiner Kunst den Eindruck, daß sie in italienischen und französischen Werken (Verdi, Meyerbeer) wohl eher am Platze ist. Eine in jeder Hinsicht ausgezeichnete Elisabeth bot Dina Mahlendorff. Bei den Leistungen von Chor und Orchester bleiben natürlich die Kriegsverhältnisse zu berücksichtigen. Lebhafterem Interesse begegneten die Neueinstudierungen von „Don Juan" (Kapellmeister Braun) und „Figaros Hochzeit" (Kapellmeister von Pandro), doch wurden die szenischen Probleme in der erstgenannten Oper durch den sonst als Regisseur sehr geschickten und stilsicheren Direktor Sachse nicht völlig gelöst. Die Umgestaltung der Ballszene (Finale des ersten Aktes) zu einem abendlichen Gartenfeste machte sich sehr wirkungsvoll. Als Don Juan half in allen Darstellungen Julius Neudörffer aus, der namentlich mit seinem gewandten Spiele und durch seine glänzende Erscheinung Erfolg hatte. Eine ungewöhnlich fein abgestimmte Aufführung wurde der reizvollen italienischen Buffo-Oper „Laserva paderona" von Pergolese zuteil. Zugrunde lag die stilreine Bearbeitung von Herm. Abert. Die Spielleitung hatte den glücklichen Einfall, die Oper auf einer erhöhten Bühne zu inszenieren und unmittelbar davor die Orchestermitglieder samt dem Dirigenten, der zugleich am Cembalo tätig war, im Kostüm wirken zu lassen. In den beiden Gesangsrollen trugen Anna Enghard und Emil Fischer glänzende Erfolge davon. An weiteren Neueinstudierungen kamen heraus und fanden viel Anklang „Der Waffenschmied" und „Die verkaufte Braut". d'Alberts neues Bühnenwerk „Die toten Augen" hatte bei seiner Erstaufführung durchschlagenden Erfolg. Der Komponist hat die psychologisch auf recht schwachen Füßen stehende Handlung äußerlich effektvoll aufgeputzt, wofür ja von jeher die große Masse der Theaterbesucher viel, wenn nicht alles übrig hat. An der Wiedergabe gab es nichts auszusetzen, sie stand szenisch und musikalisch auf glänzender Höhe. In erster Linie sind zu nennen Dina Mahlendorff (Myrtocle) und Fritz Keymann (Arcesius).

Aus Wien

Von Prof. Dr. Theodor Helm

Ende Dezember

Eine pietätvolle Gepflogenheit unserer Gesellschaft der Musikfreunde (von ihrem jetzigen Dirigenten F. Schalk eingeführt) läßt sie alljährlich Beethovens Geburtstag (16. Dez.) mit einer sorgfältigst vorbereiteten Aufführung seines größten Werkes: der allgewaltigen „Neunten" feiern. So auch 1917, nur daß die Aufführung diesmal auf den Vorabend des eigentlichen Kalendertags — also den 15. Dez. — fiel. Aufführung und Generalprobe ausverkauft und wie in der am 5. November von Nedbal an der Spitze des Tonkünstlerorchesters dirigierten mit heller Begeisterung aufgenommen. Beethovens dereinst so viel verketzerte Chorsinfonie hat ja bei uns einen Nimbus wie kaum irgendeine andere Tonschöpfung. Die Chorwirkung war diesmal — durch vollzählige Mitwirkung des Singvereins — womöglich noch größer als am 5. November. Das Orchester dasselbe. Prächtig zusammenstimmend das so überaus schwierig gesetzte Soloquartett: Damen B. Kiurina, Erika Folkung, Herren G. Maikl, Rich. Mayr, letzterer mit seinem mächtigen Baß die tragende Säule des Ensembles.

Vor der „Neunten" wurde Beethovens Klavierkonzert in C moll aufgeführt mit dem jugendlichen Rud. Serkin, als technisch und geistig erstaunlich frühreifem Solisten. Interessant war es an diesem Abend, die jeweilige dämonische Schlußsteigerung der beiden ersten Sätze des in Rede stehenden Klavierkonzertes und der „Neunten" zu verfolgen. Was Beethoven mit den Anschauungen seiner ersten Schaffensperiode 1800 in seinem „Op. 37" gleichsam vorgeahnt, ist 24 Jahre später in seinem „Werk 125" zur denkbar großartigsten Entwicklung gekommen.

Einen Tag später: drittes philharmonisches Konzert mit F. Weingartners vierter Sinfonie (F dur Op. 61) als überaus freundlicher, populär ansprechender Novität. Gleichsam des Komponisten „Pastorale", vielleicht absichtlich in der gleichen Tonart wie die Beethovensche geschrieben, aus welcher ja auch Raffs Sinfonie „Im Walde" geht, mit der die neue Weingartnersche gleichfalls verwandte Züge offenbart. Nur fehlt bei Weingartner einerseits der Beethovensche Gewittersturm, andererseits der Raffsche Gespensterspuk. In dem halbballadenartig gedachten zweiten Satz Andante con moto (D moll) führt Weingartner kaum minder geistreich wie Tschaikowsky im gleichfalls zweiten Satz seiner H moll-Sinfonie („pathetique") das immer etwas gewagt bleibende Experiment eines $^5/_4$-Taktes durch. Sehr hübsch die Verwendung der Holzbläser in dem quasi trippelnden dritten Satz (Commodo $^4/_4$ B dur), bei dem man an Volkmann denken könnte. Am meisten Waldstimmung mit den lockenden Hornrufen zu Anfang und weihevolle Choralklängen später — in dem anscheinend in glücklichster Disposition geschriebene Finale, das zuletzt auf das Hauptwalzerthema des ersten Satzes zurückgreift. Jemand wollte finden, daß man dieses neueste Orchesterwerk Weingartners ebensogut Walzersinfonie nennen könnte, wie man R. Strauß' „Rosenkavalier" Walzeroper nannte. So recht „sinfonisch" im Sinne Beethovens, Bruckners und Brahms' erscheint wohl Weingartners anmutig-liebenswürdige „Vierte" nicht, der besser entsprechende Titel wäre Serenade oder auch Sinfoniette. So dürfte auch die Masse des Publikums gedacht haben, indem sie der Novität zwar eine entschieden freundliche, aber nicht gerade übermäßig warme Aufnahme bereitete. Der schier frenetische Applaus, welcher dem ersten Satz der unmittelbar darauf gespielten D dur-Sinfonie Beethovens zuteil wurde, klang sogar wie eine Art Demonstration. Zu Anfang des Konzertes: Berlioz' prunk- und zugvolle Benvenuto-Celliniouvertüre in hinreißender Wiedergabe, was sich ja bei einem der begeistertsten Verehrer Berlioz' als Orchesterinterpreten an der Spitze unserer Philharmoniker von selbst verstand.

Wieder zwei Tage später — 18. Dezember — statutarisches Mitgliederkonzert des Konzertvereins unter F. Löwe. Als Hauptwerk Bruckners großartigste Messe in F moll (Nr. 3) bringend, welche wie bei der vorjährigen Aufführung an derselben Stelle neuerdings den tiefsten, weihevollsten Eindruck machte und zuvor Hugo Wolfs zu wenig bekannten Hymnus für Chor, Solostimmen und Orchester „Christnacht" (nach Platen), eine der bedeutendsten, in der Verteilung des instrumentalen und vokalen Ensemble wirkungsvollsten Schöpfungen des unglücklich genialen Tondichters. Die Soli waren sowohl bei Wolf (hier nur Sopran und Tenor) als Bruckner in den rechten Händen: Damen Kl. Musil, Fl. Luithlen-Kalbeck, Herren K. Fälbl, G. Fukar; vor der Orgel Prof. G. Valker. Die Seele des Ganzen aber wie immer bei solchen ihm am Herzen liegenden Aufführungen F. Löwe. Welch begeisterter und begeisternder Schwung in Gloria und Credo Bruckners, welch inbrünstige herrliche Melodik in seinem Benedictus (dem vielleicht schönsten nach dem der Missa solemnis Beethovens), und endlich wie tief ergreifend der Ausklang des Ganzen, die Bitte um Frieden: „Dona nobis pacem", gerade jetzt so aktuell, jeden Hörer aus innerstem Herzen kommend. Hier wie auch schon bei Kyrie (auf welches das Agnus bedeutungsvoll zurückgriff) und beim Benedictus dürfte so manches Auge feucht geworden sein.

Am 20. Dezember wieder ein edelster, religiöser, so recht der Zeitstimmung entsprechender Eindruck in J. S. Bachs

„Weihnachtsoratorium", von Prof. Hans Wagner als Konzertdirektor der neuen Wiener Oratorienvereinigung im großen Musikvereinssaal aufgeführt. Dieses Weihnachtsoratorium (1734 in Leipzig komponiert) besteht bekanntlich aus einer Reihe von sechs Kantaten zur Einzelaufführung an den drei Weihnachtstagen, dem Neujahrstag darauf folgenden Sonntag und endlich dem Dreikönigstag (6. Januar) bestimmt. Alle sechs Kantaten an einem Abend (selbstverständlich mit starken Kürzungen) aufzuführen, wagte erst lange nach dem Tode Bachs der um protestantische Kirchenmusik und speziell Bach hochverdiente norddeutsche Sänger- und Musikdirektor J. Th. Mosewius (1788—1858), und zwar 1844 in Breslau an der Spitze der von ihm daselbst gegründeten „Breslauer Singakademie". Ihm folgte in Wien — am 20. März 1864 — Brahms als damaliger Dirigent der hiesigen Singakademie. Natürlich mußte auch er vielfach kürzen. Seither ist das Weihnachtsoratorium durch verschiedene Reprisen in den Gesellschaftskonzerten unter W. Gericke, Hans Richter, F. Schalk bei uns förmlich populär geworden, so daß die jetzige Aufführung unter Prof. H. Wagner die rechten vorbereiteten und festlich gestimmten Hörer fand. Und sie dürften durch die überwiegend sehr schöne Aufführung (die sechste, die das Werk bisher in Wien gefunden) voll befriedigt worden sein; dies bezeugten der lebhafte Beifall nach den grandiösen Chorsätzen zu Anfang und in den späteren Teilen des Oratoriums sowie auch nach den gediegenen Sololeistungen der Damen Anny Kalab (Sopran), Erika Folkung (Alt), K. Fälbl (Tenor), Rudolf Moest, k. k. Hofopern- und Kammersänger (Baß), welche für ihre namentlich in den bedeutsamen Rezitativen überaus schwierigen Partien ihr bestes Können einsetzten. Besonders Herr Moest, anfangs noch nicht recht eingesungen, trat im Verlauf des Konzertes durch markige, eindringlichste Worte und Tonsprache immer energischer hervor. Als Orchester diesmal allerdings nicht — wie bei der geschilderten glänzenden Festaufführung der „Jahreszeiten" das unübertreffliche philharmonische, sondern jenes des Konzertvereins, welchem die altertümliche Instrumentation einzelner Bläserpartien (auch wo sie modern umgeschrieben) einige Schwierigkeiten zu bereiten schien.

Von den durch Prof. H. Wagner in vielen Proben unermüdlich einstudierten Chorleistungen kann man aber nur mit rückhaltsloser Anerkennung sprechen: verdientermaßen wurde der ausgezeichnete Dirigent am Schlusse immer von neuem gerufen.

Stets irgendeine interessante Rarität sucht Hofkapellmeister J. Lehnert für die Abonnementskonzerte des von ihm dirigierten Orchestervereins der Gesellschaft der Musikfreunde hervor. So diesmal — am 21. Dezember — im ersten Konzert Anton Rubinsteins früher vielbewunderte Opernsinfonie, die heute als ein in der Hauptsache Mendelssohnscher Abklatsch allerdings stark verblaßt erscheint, in ihrem technisch grandiosen ersten Satz sich aber noch ganz gut anhört. Daß das Werk als Ganzes durch die von R. nachkomponierten zwei Mittelsätze (neben denen er das frühere Adagio und Scherzo doch stehen ließ) nicht gewonnen, vielmehr ermüdend lang geworden, ist ja bekannt. Als nun aber unmittelbar nach der R.schen Sinfonie M. Rosenthal mit hinreißender überschäumender Kraft und Bravour Liszts „Ungarische Phantasie für Klavier und Orchester" spielte, stürmte und tobte das Publikum wie besessen, zwang den gefeierten Virtuosen zu zwei Zugaben (Rosenthals eigene Paraphrase über Straußsche Walzer und Liszts Chant polonais nach Chopin), kurz der ganze Sinfonieabend verwandelte sich flugs in ein Konzert Rosenthals, so daß die zuletzt noch vom Orchester als Novität gespielte Bizetsche „Patria"-Ouvertüre (auf die für Frankreich so viel verheißend begonnenen und so traurig endenden Kriegsereignisse von 1870/71 anspielend) nur mehr mit halbem Ohre angehört wurde. In seinem Rosenthal-Rausch hatte das Publikum sogar zumeist schon den Saal verlassen. Jedenfalls konnte Rosenthal für seinen demnächst beginnenden, auf sieben Abende verteilten historischen Zyklus — die Entwicklung der Klaviermusik von ihren ersten Anfängen bis zur Gegenwart vorführend — nicht besser Propaganda machen als durch seine wahrhaft phänomenalen, im Kühnen und Zarten gleich bewunderungswürdigen Leistungen an dem geschilderten Sinfonieabend des Lehnertschen Orchestervereins.

Rundschau

Oper

Berlin Mendelssohn und Meyerbeer gehören zu den Meistern, auf die zu schimpfen seit langer Zeit bon ton ist. Die einen tun das aus Gedankenlosigkeit, andere als Anhängsel Wagners, dritte aus Antisemitismus. Die Wagner-Leute schwören auf die Worte des Meisters, die sie doch in jeder Sache nur zu eigenem Nachdenken und zum Gewinne eines eigenen Standpunktes anregen sollten. Die Antisemiten aber kommen gerade in der Tonkunst zu kurz, weil sich hier eine lange Liste sowohl schaffender als nachschaffender Größen jüdischer Abkunft aufstellen läßt, deren Streichung ein gewaltiges Loch in den Entwicklungsgang der Musik reißen würde. In der Oper schadet Meyerbeer auch eine gewisse Musikfeindlichkeit, die ebenfalls an Wagners Theorien anknüpft, aber schon anfängt, in Mißkredit zu kommen: man verlangt wieder nach genialer Erfindung, die unsere „Neutöner" nicht haben, und nach architektonischen Formen, die sie nicht beherrschen. Zuletzt litten Meyerbeers Werke auch unter der Entstellung, in der sie Tradition wurden. Der Bühnenschlendrian hat ihnen arg mitgespielt. Hier setzte nun die Aufführung ein, die der Gegenstand meines vorliegenden Referates ist und einen Markstein in der Geschichte der Meyerbeerschen Werke bedeutet. Es handelt sich um die erste Aufführung der Hugenotten (29. Januar) im Charlottenburger Deutschen Opernhause. Direktor Hartmann hatte dazu die Urpartitur des Werkes genommen und danach emanzipiert von allem, was da in der Bühnenpraxis üblich geworden war, eine neue Einrichtung des Werkes hergestellt. Als gewandter Schriftsteller legte er seine Grundsätze im Vorworte des neuen Textes dar. Dieses hat den Wert eines dramaturgischen Originalsatzes und sollte von allen denen gelesen werden, die mit der Opernbühne zu tun haben (Bühnenverlag von Ahn & Simrock, Berlin). Man entnimmt daraus vor allem, daß Scribes Text durch die landläufige Übersetzung und das Werk durch die üblichen Striche entstellt wurde. Haben sie doch gerade das, was zur Handlung gehört, weggenommen! „Sie haben aber auch die musikalische Form verstümmelt, indem sie alle feineren Übergänge, alle Ruhepunkte, alle Abrundung entfernten." Hartmann hat nun sowohl alles, was zur Handlung, wie auch alles, was zur musikalischen Form gehört, restauriert und nur das weggetan, „was Mode oder Zugeständnis gewesen, was die Handlung unnötig aufhält, was eine unnötige Anstrengung der Sänger sein würde". Näher können wir hier nicht darauf eingehen; wir müssen uns auf den Hinweis beschränken, daß die Hugenotten am Deutschen Opernhause als ganz neues Werk erschienen, als Musteraufführung im engeren Sinne des Wortes, die nunmehr allen anderen Bühnen zum Vorbilde zu dienen hätte. Da die Aufführung nun aber auch an sich glänzend war, so hatte sie einen Erfolg sondersgleichen. Die ungeheure Begeisterung des ausverkauften Hauses erinnerte mich an die Wagner-Premièren, die ich in meiner Jugend erlebte. Sie hielt auch an, und noch jetzt, wo das neugeborene Werk schon ein halbes dutzendmal gegeben ist, sind schon acht Tage vor einer Aufführung keine Billetts mehr zu haben. Die Inszenierung hatte alle Künste zu einem wirklichen Gesamtkunstwerke vereinigt. Alles war neu und eigenartig. Malerei und Tanzkunst kamen nicht minder zu hohen Ehren wie Musik und Schau-

spielkunst. Hier war wieder einmal gründlich und echt künstlerisch gearbeitet worden. Eine Konkurrenzaufführung, die die Königl. Oper da in gewohnter Weise kurz vorher angesetzt hatte, fiel dagegen völlig ab. Sie bot das Werk in der gewohnten, anspruchsvollere Naturen abschreckenden Gestalt dar und machte den Eindruck, als ob sie ohne Proben vor sich gegangen wäre. Das Hauptereignis war hier denn auch eine Szenenaufführung von Liszts Heiliger Elisabeth (27. Januar). Als Schüler des Meisters protestierte ich gegen solche Vergewaltigung des herrlichen Oratoriums und rufe ins Gedächtnis, daß der Komponist auch die ersten derartigen Aufführungen in Weimar gemißbilligt hat. Er war nur zu alt und nachgiebig geworden, um dagegen mit einem energischen Veto einzuschreiten. In Göllerichs großem (Berlin o. J.) und kleinem (Reclam) Liszt-Buche findet man Näheres darüber, und in meiner soeben erschienenen Liszt-Biographie ebenfalls. Natürlich war das hehre Werk auf der Königl. Opernbühne arg verstümmelt. Man hatte eigentlich nur die weltlich-dramatischen Stücke gegeben, das Orchestervorspiel umgestellt und anderen Unfug mehr. Sonst war die Aufführung ausgezeichnet, namentlich was Szene, Chor und Orchester anbetrifft. Der neue Regisseur des Hauses, Herr Haas, führte sich da ausgezeichnet ein. Aber auch unter den Darstellern fand man eine Leistung allerersten Ranges: es war die der Frau Dux in der Titelrolle.

Bruno Schrader

Konzerte

Leipzig In Gestalt eines Hauskonzertes hatte der Alt-Paulus dem Leipziger Komponisten Prof. Ernst Müller einen Abend gewidmet, dessen Ertrag dem Akademischen Hilfsbunde zugute kam. Ein Requiem für Frauenchor und Klavier in sehr stimmungsvoller Erfassung des Textes eröffnete die Reihe der Müllerschen Kompositionen. Viel Anziehendes boten auch die sechs biblischen Altgesänge, die ein bestimmt umgrenztes Gefühlsgebiet charakterisieren, deren jeder einzelne dem Psalmentexte entsprechend von tiefem religiösen Gefühl diktiert erscheint. Als ausgesprochener Melodiker erwies sich Müller in einer weiteren Reihe von Gesängen für Bariton, die zudem noch durch sehr ansprechende instrumentale Untermalung gewinnen und den dichterischen Inhalt auf bezeichnendste Weise ins Musikalische übersetzen. Ganz reizend nehmen sich vier Gesänge für Frauenchor und Klavierbegleitung aus — entzückende, höchst wirksame musikalische Miniaturen und Genrestücke feinster Art. Des Komponisten Sinn für das Zierliche und Vornehme bekundeten (neben zwei, „Tröstung" und „Freundliche Vision" genannten Solostücken für Violine) auch die sieben Sätze einer Suite im alten Stil für zwei Violinen und Pianoforte, deren trefflich musikalischen Inhalt in gleicher Weise und glücklichster Vereinigung Gefühl und Humor bestimmen und die sich als Vortragobjekte als außerordentlich dankbar erweisen. Man brachte dem Komponisten den lebhaftesten Beifall dar, an dem auch die Mitwirkenden, das Sängerpaar Dr. W. Rosenthal und Marta Adam, Konzertmeister H. Hamann und Frau v. Philipp sowie Prof. B. Seyfert und der wohldisziplinierte Damenchor berechtigten Anteil beanspruchen durften.

E. S.

Kreuz und Quer

Berlin. Das Preisausschreiben von 10000 Mk. für das beste Textbuch zu einem dreiaktigen deutschen Singspiel, das der Lortzing-Libretto-Verlag ausgeschrieben hat, setzt den Endtermin für die Einsendung der Arbeiten auf den 21. Mai fest. Alles Nähere teilt der Lortzing-Libretto-Verlag (Berlin-Schöneberg, Hauptstr. 24) auf Anfrage mit.

— Felix Woyrschs Oratorium „Da Jesus auf Erden ging" wird am 21. März in Schwerin unter Hofkapellmeister Kaehler und am 24. März (Palmsonntag) in Essen unter Kapellmeister Fiedler aufgeführt.

Basel. Im Richard Wagner-Verein in Basel hielt am 6. Februar Herr Adolf Zinßtag einen Vortrag über den 1896 verstorbenen Tondichter Alexander Ritter. Dem Vortrage folgte die Vorführung einer Auswahl von Kompositionen des in weiteren Kreisen noch längst nicht nach Verdienst gewürdigten Tonsetzers, bestehend aus dem Streichquartett Op. 1, etlichen Liedern (Schlichte Weisen Op. 2, Trostlied, Todesmusik) und einem unveröffentlichten, interessanten „Tu solus sanctus" für Sopran, Violine, Harmonium und Klavier.

Bremen. An das Bremer Stadttheater wurde als Oberspielleiter der Oper Joachim v. Reichel berufen, der zuletzt in gleicher Stellung an der Wiener Volksoper tätig gewesen ist.

Chemnitz. Kammersänger Leonor Engelhard tritt nach 10jähriger Tätigkeit am Hoftheater zu Dessau zu Beginn der kommenden Spielzeit in den Verband des Neuen Stadttheaters zu Chemnitz.

Darmstadt. Arnold Mendelssohn wurde von der Universität Gießen zum Dr. theol. h. c. ernannt.

Dresden. Hofkapellmeister Geheimrat Adolf Hagen hat zwar um 80 Pfund abgenommen, weilt aber noch — in erfreulicher Berichtigung seiner Todesnachricht im „Allgemeinen Deutschen Musiker-Kalender" von Raabe und Plothow — in voller Frische unter den Lebenden und leitet mit großem Erfolge den Dresdner Mozart-Verein.

Düsseldorf. Für das Düsseldorfer Stadttheater wurde Werner Rudolf als Kapellmeister verpflichtet.

Hamburg. Im Hamburger Stadttheater kam die komische Oper „Meister Grobian" von Arnold Winternitz zur Uraufführung. (Siehe Bericht in diesem Hefte.)

Karlsruhe. Im Hoftheater findet die Uraufführung der romantischen Oper „Laurins Rosengarten" von Wilhelm Mauke statt.

Leipzig. Die Deutsche Musikgesellschaft, die an Stelle des bis zum Kriege bestandenen Weltverbandes der Musikwissenschaft die Aufgaben im nationalen Rahmen zu lösen unternommen hat, will vor allem durch die Bildung von Ortsgruppen ihr Ziel verwirklichen: den Kreis der Freunde der Musikwissenschaft zu erweitern und höhere musikalische Bildung in weitere Kreise hineinzutragen. Nach der Gründungsversammlung am 21. Dezember v. J. fand am 20. Januar die erste Mitgliederversammlung statt, und am 8. Februar folgte ihr am Sitze der Gesellschaft die erste Ortsgruppengründung durch den Zusammenschluß der Mitglieder zur „Ortsgruppe Leipzig der DMG." Zum Vorsitzenden der Ortsgruppe, die nicht nur Leipziger Mitglieder der DMG. aufnimmt, sondern auch solche benachbarter Städte, wurde Prof. Dr. Arnold Schering gewählt; Schriftführer ist Dr. Georg Kaiser, Schatzmeister Hofrat Richard Linnemann.

— Willi Möllendorf wird seinen Vortrag am Viertelton-Harmonium, mit dem er in Wien, Berlin, Köln, Bielefeld und Düsseldorf große Erfolge erzielte, am 5. März auch in Leipzig halten, und zwar unter der Ägide des Vereins der Musiklehrer und Musiklehrerinnen im Konservatoriumssaale.

Prag. Im Tschechischen Nationaltheater wurde die Oper „Dimitry" von Anton Dvořák aufgeführt. Das im Jahre 1882 geschaffene Werk hatte, als es auf der gleichen Bühne in einer ihm vom Komponisten unter Wagnerschem Einflusse gegebenen Umarbeitung aufgeführt wurde, eine schwache Wirkung ausgeübt. Jetzt wurde es in der von Kovarovic wieder hervorgezogenen ersten Fassung dargeboten und errang einen starken Erfolg.

Wien. Arnold Schönberg hat den Text zu einem abendfüllenden Oratorium „Die Jakobsleiter" vollendet, der auch als selbständige Dichtung allgemeines Interesse erregen dürfte. Sie ist soeben in der Universal-Edition erschienen.

Wiesbaden. Otto Dorns Einakteropern „Närodal" (diese von mehr ernstem Charakter, der veristischen Richtung zuneigend) und „Die schöne Müllerin" (leicht-melodiös, in der Rokokozeit spielend) fanden bei ihrer Neueinrichtung am Hoftheater eine sehr warme, beifallsfreudige Aufnahme. Die ersten Kräfte der Hofoper waren zur Darstellung berufen; die musikalische und szenische Wiedergabe zeigte glänzendes Gelingen.

Würzburg. Mitte Juli findet in Würzburg ein zweitägiger Schulgesangpädagogischer Kurs statt für Gesanglehrer und Gesanglehrerinnen an Volks- und höheren Schulen sowie an Musikfachschulen, für Leiter von kirchlichen und weltlichen Chören und für Schulaufsichtsbeamte. Die Würzburger Kurse wurden von fast allen deutschen Ministerien beschickt. Nähere Auskunft durch den Kursleiter Raimund Heuler, Würzburg, Harfenstr. 2.

Zittau. Das Dresdner Philharmonische Orchester konzertierte hier im ausverkauften Stadttheater mit Werken von Weber (Euryanthe-Ouvertüre), Dvořák (Cellokonzert) und Tschaikowsky (Sinfonie pathétique). Kapellmeister Edwin Lindner begleitete den ausgezeichneten Solisten Prof. Heinrich Kiefer mit feinster Anpassungsfähigkeit und interpretierte die beiden andern Werke, namentlich die Sinfonie, mit hinreißendem Feuer.

Neue Klavierwerke

Werke aus dem Wunderhorn-Verlag (München).

Um gleich den bedeutendsten Komponisten der Gruppe zu nennen, die uns der Verlag in ihren Werken bekannt macht — so möge mit Heinrich Kaspar Schmid begonnen werden. Ein ernster, gemütvoller, ringender Künstler, dem man herzliche Zuneigung schenken muß. Die Klaviervariationen über Thuilles Thema „Will mein Junge Äpfel haben" beweisen gründliche Kenntnisse und reife Ausarbeitung. Jeder einzelne Abschnitt stellt wirklich ein abgeschlossenes Ganzes dar, geistvoll und melodisch ausgeführt. Wir wünschen dem schönen Werke fleißige Pianisten, die sich seiner annehmen. Was die verschiedenen Lieder anlangt, so darf allerdings ein Bedenken nicht außer acht gelassen werden: nicht immer fühlt man unmittelbares Empfinden; manchmal kann man sich des Eindrucks nicht erwehren, daß eine Wendung nur darum aufgeschrieben wurde, um eine interessante harmonische Wendung zur Geltung zu bringen. Am besten gelingen dem Komponisten die stillen, romantischen Töne, wie denn seinem Wesen etwas echt Frommes, Traumhaftes eigen ist. Es liegen mir Op. 12, 13, 15, 17 und 20 vor, und überall fand ich Gutes und Wahres. „Beim Schläfengehen", „Zum neuen Jahr", „Rotkehlchen", „Das Scheiden", „Der Schutzengel" seien besonders namhaft gemacht. Etwas Entzückendes bieten die Kinderlieder „Ringelreihen"; köstliche Melodik, Innigkeit und schlichte Wahrheit. Hier scheint mir ein günstiger Weg in die Zukunft zu weisen. Mich dünkt, daß wir von Schmid noch viel Schönes zu erwarten haben. — Joseph Haas hat eine rhapsodische Natur. Seine Einfälle sind zumeist kurz, sprunghaft. Die „Eulenspiegeleien", Variationen über ein „Kurzweiliges Thema" ließen mich manchmal den Mangel an innerer Geschlossenheit schmerzlich empfinden, soviel Tüchtiges und Feines sie auch zu künden wissen. Die übrigen Klavierstücke, „Gespenster" und „Hausmärchen", umgrenzen das Bild nur deutlicher. Namentlich Op. 35 sei als treffliche Hausmusik bestens empfohlen; das dritte und siebente Stück gefiel mir am besten. Die launigen „Kuckckslieder" werden im Konzertsaal gewiß Beifall ernten; am meisten behagte mir „Kuckuck und Schäferin". — Von Hermann Unger liegen Klavierstücke, Op. 1—3, vor: hübsche, etwas blasse Arbeiten, die sich noch allzusehr in harmonischen Überraschungen gütlich tun. Die Sammlung „Rokoko" entspricht der Überschrift nicht völlig; die einzelnen Stücke entbehren allzusehr der Grazie und Heimlichkeit. Ich glaube aber, daß Unger auf guten Wegen wandert. — Auch Gottfried Rüdinger ist mit einem Op. 1 vertreten, acht Klavierstücken „Märchenstunde", über welche dasselbe zu sagen wäre. Etwas farblos und „jugendlich". Die „Sinnsprüche des Angelus Silsius" zeigen bei allem redlichen Willen doch noch zuviel Äußerliches; zu wenig echte, treue Frömmigkeit und Mystik. — Einige Lieder von August Reuß, Op. 28 und 29, vermochten mich infolge der nicht geschlossenen Linienführung wenig anzusprechen; ich legte sie unbefriedigt beiseite. — Dagegen hat Julius Weismann mit seinem „Spaziergang durch alle Tonarten" mir manchen Genuß geschenkt. Namentlich dort, wo er still vor sich hinmusiziert, weiß er Vorzügliches zu geben. Er ist eine echte Musikernatur, dem freilich die begrenzten Formen gemäßer zu sein scheinen, und der daher dort das Beste bietet, wo er sich zu beschränken versteht. — Den Mut zu echter, inniger Volkstümlichkeit beweist Siegfried Garibaldi Kallenberg mit seinen kleinen Minneliedern „Wers Lieben erdacht" und „In meines Vaters Garten". Das sind traute, herzliche Klänge, die man liebhaben muß. „Rosmarien", „Das Rautensträuchelein", „Sehnsucht", „In meines Vaters Garten" haben mir viel Freude und Genuß bereitet. — Schließlich sei noch ein Wort über Hermann Zilchers „Dehmel-Zyklus" erwähnt. Vierzehn Gedichte für Sopran und Tenor, die dort am wertvollsten sind, wo sich der Komponist nicht in erhitzte und überladene Leidenschaft verliert. Der „Eingang" und „Ausgang", „Manche Nacht", „Nachtgebet der Braut", „Ein Grab", „Evas Klage" und „Ruhe" haben mir von dem Können und Wollen des Künstlers einen günstigen Eindruck hinterlassen.

Die Ausstattung der einzelnen Hefte verdient lobende Erwähnung, wie denn dem Verlag sein mutiges Eintreten für unbekannte Talente dankbar angemerkt sein möge. Wir wünschen, daß er nicht durch Enttäuschungen an seinem Werke vorzeitig gehindert werde.

Kreisler

Leipziger Konzerte

21. Februar: 19. Gewandhauskonzert.
22. Februar: Liederabend H. Gura, Kaufhaus.
23. Februar: Konzert K. Haugk, Kaufhaus.
24. Februar: Klavierabend E. Ney, Kaufhaus.
27. Februar: Riedelverein 3. Anrechtskonzert, Thomaskirche.
28. Februar: Liederabend Tilly Schmidt-Ziegler, Feurichsaal.

Verantwortl. Schriftleiter: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes, Leipzig. — Verlag von Gebrüder Reinecke, Hof-Musikverlag in Leipzig, Königstraße 2. — Druck von Robert Noske, Borna-Leipzig.

Neue Zeitschrift für Musik

Begründet 1834 von ROBERT SCHUMANN

Seit 1. Oktober 1906 vereinigt mit dem »Musikalischen Wochenblatt«

Unabhängige Wochenschrift für Musiker und Musikfreunde

85. Jahrgang Nr. 9|10

Jährlich 52 Hefte. — Abonnement vierteljährlich M. 2.50. Bei direkter Frankozusendung vom Verlag nach Österreich-Ungarn noch 75 Pf., Ausland M. 1.30 für Porto.

— Einzelne Nummern 40 Pf. —

Schriftleitung: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes

Hauptgeschäftsstelle und Verlag: Gebrüder Reinecke, Hofmusikalienverleger

Fernsprech-Nr. 15085 LEIPZIG Königstraße Nr. 2.

Donnerstag, den 7. März 1918

Zu beziehen durch jedes Postamt, sowie durch alle Buch- und Musikalienhandlungen des In- u. Auslandes.

Lenau und die Musik

Von **Dr. Konrad Huschke**

Schluß

Das war Beethoven für Lenau. In einem aus seinem innersten Herzen quellenden Gedicht hat er dem erhabenen Geist, der ihn so mächtig erregte, eine tiefpoetische Huldigung dargebracht. Auf einem Hängekasten in dem Zimmer, das er bei Löwenthals in Wien bewohnte, hatte er einen ausgestopften Geier stehen und daneben einen Totenschädel. Nahe diesem schauerlichen Paare thronte auf einem Schubladekasten einsam in düsterer Erhabenheit Beethovens Büste. An sie ist das Gedicht gerichtet, das jedem, der es liest, in seiner ergreifenden Schönheit unvergeßlich bleibt.

Beethovens Büste

Traurig kehrt' ich eines Abends
In mein einsam-düst'res Zimmer,
Überraschend drin entgegen
Blickte mir ein Freudenschimmer.

Mit dem sichern Blick der Liebe
Hatt' ein Freund den Spalt getroffen,
Wo des Unmuts düst're Zelle
Blieb dem Strahl der Freude offen.

Ha! Ich fand des Mannes Büste,
Den ich höchst als Meister ehre
Nebst dem schroffen Urgebirge
Und dem grenzenlosen Meere.

Ein Gewitter in den Alpen,
Stürme auf dem Ozeane
Und das große Herz Beethovens
Laut im heiligen Orkane:

Sind die Wecker mir des Mutes,
Der das Schicksal wagt zu fodern,
Der den letzten Baum des Edens
Lächelnd sieht zu Asche lodern.

Kämpfen lern' ich ohne Hassen,
Glühend lieben und entsagen
Und des Todes Wonneschauer,
Wenn Beethovens Lieder klagen,

Wenn sie jubeln, Lebenschmetternd,
Daß die tiefsten Gräber klüften
Und ein dionysisch Taumeln
Rauschet über allen Grüften,

Wenn sie zürnen, hör ich rasseln
Menschenwillens heil'ge Speere,
Und besiegt zum Abgrund, heulend,
Flüchten die Dämonenheere. —

Sanftes Wogen, holdes Rieseln;
Sind des Weltmeers kühle Wellen
Süß beseelt zu Liebesstimmen?
Wie sie steigen, sinken, schwellen!

Auf der glatten Muscheldiele
Halten Nixen ihren Reigen,
Keime künft'ger Nachtigallen
Träumen auf Korallenzweigen.

Horch! noch leiser! dem Naturgeist
Abgelauschte Lieder sind es,
Die er flüstert in das erste
Träumen eines schönen Kindes,

Die er spielt auf Mondstrahlsaiten,
Ob dem Abgrund ausgespannten,
Deren Rhythmen in der Erdnacht
Starren zu Kristallenkanten,

Und nach deren Zaubertakten
Rose läßt die Knospe springen,
Kranich aus des Herbstes Wehmut
Lüftet seine Wanderschwingen. —

Ach, Koriolan! Vorüber
Ist das Ringen, wilde Pochen,
Plötzlich sind's die letzten Töne
Dumpf verhallend und gebrochen:

Wie der Held im schönen Frevel
Überstürmte alle Schranken,
Dann — der tragisch Überwund'ne
Steh'n geblieben in Gedanken;

Sinnend starrt er in den Boden,
Sein Verhängnis will Genüge;
Fallen muß er, stummes Leiden
Zuckt um seine edlen Züge. —

Horch! im Zwiespalt dieser Töne
Klingt der Zeiten Wetterscheide,
Jetzo rauschen sie Versöhnung
Nach der Menschheit Kampf und Leide.

In der Sinfonieen Rauschen,
Heiligen Gewittergüssen,
Seh' ich Zeus auf Wolken nah'n und
Christi blut'ge Stirne küssen,

Hört das Herz die große Liebe
Alles in die Arme schließen,
Mit der alten Welt die neue
In die ewige zerfließen.

In der in Langzeilen geschriebenen ersten Handschrift des Gedichtes fand sich vor den Versen über Koriolan noch folgende Strophe eingeschoben:

Trauermarsch ertönt! Zur Klage werden Völker aufgeboten;
Menschheit, suche deine Helden! unersetzlich sind die Toten! —
Niederkniet er zum Gebet, hat die Welt und Qual vergessen,
Atmet tief in Gottesfrieden, atmet feierliche Messen.

Wie oben eine besondere Huldigung an die Mondscheinsonate, die Koriolanouvertüre und die Sinfonien, besonders die neunte, erklingt, so finden wir hier noch eine solche an die beiden gewaltigen Trauermärsche und Messen Beethovens. Interessant ist, daß Lenau später wiederholt erklärt hat, er würde für Beethoven, wenn er noch lebte, ein Oratorium Judas gedichtet haben im Sinne seiner neuen Auffassung des Oratoriums. Ich bin überzeugt, daß ihm gelungen wäre, was Beethoven, der ja erklärt hatte, nach dem Vorbilde seines Großmeisters Händel sich in erster Linie der Komposition von Oratorien widmen zu wollen, so heiß ersehnte: einen genial erfaßten, zur Komposition geeigneten Text. Dieser fehlte Beethoven, und deshalb ist es wohl zur Komposition eines Oratoriums nicht gekommen. Lenau hat fast acht Jahre mit Beethoven in derselben Stadt gelebt, ohne ihm näherzutreten. Also auch hier sehen wir wieder das Verhängnis, daß zwei gleichgestimmte, große Persönlichkeiten sich nicht zu gemeinsamem Schaffen zusammenfanden. Neben Schubert wäre Beethoven der Berufene gewesen, Lenaus wundervolle, musikdurchströmte Poesie in die Musik hinüberzutragen.

IV.

Der Meisterkomponist der Lenauschen Lieder fehlt heute noch. Zwar Kompositionen von ihnen liegen zu vielen Hunderten vor. Aber die Namen der Komponisten sind zumeist verklungen. Lenau selbst schätzte vor allem die Kompositionen von Josephine Lang in München als seinen Intentionen besonders entsprechend, dann auch die von Evers und Dessauer. Die Everssche Komposition seiner „Bitte" spielte er sogar lange Zeit fast täglich auf der Geige. Diese Kompositionen aber werden schon seit langen Jahren nicht mehr gesungen. Die musikalische Hülle, die sie boten, zeigte sich dem musikalischen Gehalte des Textes nicht gewachsen. Von größeren Komponisten haben vor allem der feinsinnige, gemütvolle Robert Franz und Robert Schumann Gedichte Lenaus vertont, ersterer, soviel ich sehe, 16, letzterer 10, dann in geringerer Anzahl Kreutzer, Marschner, Mendelssohn, Hiller, Rietz, Liszt, Rubinstein, Brüll, Rheinberger, Herzogenberg, Gernsheim, Klughardt, Strauß, Weingartner, Wolfrum, Josef Liebeskind und O. Schoeck. Die Bitte ist nicht weniger als 118, das erste Schilflied 52, das zweite Schilflied 30, das erste der Lieder „An die Entfernte" 25 und der Liebesfrühling 20 mal komponiert, weitere ca. 20 Lieder sind es über 10 mal, eine große Anzahl anderer über 5 mal. Also eine Fülle von Kompositionen, aber fast überall, auch bei Schumann und Franz, fehlt das volle Erfassen der Lenauschen Kunst.

Ein besonders mächtiges Stück musikalischer Poesie, der Nachtgesang aus den Albigensern, ist seltsamerweise noch nicht komponiert. Und gerade von ihm meinte Lenau selbst, das Letzte und Tiefste ließe sich hier nicht mit Worten sagen, der Geist müsse sich wie ein Schiff vom dürren, steinigen Gedankenstrande fortschnellen und dem unbestimmt flutenden Ozeane der Gefühle, der Musik, überlassen. Und er begann auf seiner Geige eine wilde, wunderbare Weise zu spielen. Kein Meister der Töne hat sie bis jetzt nachempfunden. Die Tragik ist Lenau eben auch über den Tod hinaus gefolgt. Goethe, Heine, Eichendorff, Mörike, auch Rückert und Chamisso, haben in den großen Liedersängern Schubert, Schumann, Robert Franz und Hugo Wolf für ihre Gedichte kongeniale und verständnisvolle musikalische Interpreten gefunden. Bei Lenau kommen, wie wir sahen, nur Schumann und Robert Franz in Frage, und auch sie leider nur in einer beschränkten Anzahl von Liedern und nicht immer glücklich im Erfassen der Gedichte. Schubert starb zu früh, die beiden größten modernen Liederkomponisten, Hugo Wolf und Brahms, stehen abseits. Trotzdem wollen wir die Hoffnung nicht sinken lassen, daß der ersehnte Lenau-Komponist der Kunst noch geschenkt wird. Hat doch vor nicht allzulanger Zeit erst Mörike in Hugo Wolf seinen Meisterkomponisten gefunden. Möge im Jahre 1931, wenn seit dem Eintreten Lenaus in die Öffentlichkeit 100 Jahre dahingegangen sein werden, der Berufene erstanden sein, damit die edle Lenausche Kunst mit ihren ergreifenden Tonwellen auch in der Musik weiter klingt. Es würde damit an dem großen deutschen Sänger der Melancholie eine ihm viel zu lange versagte Schicksalspflicht erfüllt werden. Denn wohl kein deutscher Dichter war so ganz von Musik durchglüht und beseligt wie er.



Eine ungarische Nationaloper

„Bánk Bán" von Franz Erkel

Von Alexander Jemnitz (Budapest)

In der Hofoper hörte ich zum ersten Male den „Bánk Bán" von Franz Erkel, der 1861 im alten National-Theater seine Uraufführung erlebt hatte und neben dem „Hunyadi László" (1844) desselben Tonsetzers für die volkstümlichste ungarische Oper gilt. Es kam mir, im ausverkauften Hause sitzend, seltsam vor, jetzt eine Oper kennen zu lernen, die hier seit sechsundfünfzig Jahren Generationen mit Freude und Stolz erfüllt hat, und die während all dieser Zeit, trotz ihrer ungeheuren Beliebtheit nicht nach Deutschland hinüberzudringen vermochte. Ihr widerfuhr darin ein ganz ähnliches Schicksal wie der „Halka" des Moniuszko, über welche sich jeder Pole nur in Ausdrücken höchster Bewunderung ergeht, und welche dem deutschen Publikum fast ebenso fremd geblieben ist.

Der Grund mag wohl seinerzeit in dem aus der ungarischen Geschichte geschöpften Stoff gelegen haben, dessen Wirkungsfähigkeit außerhalb der Landesgrenzen man bezweifelte. Ob mit Recht oder Unrecht, kann heute kaum noch entschieden

werden, denn das Versäumte nachholen zu wollen, wäre gegenwärtig verspätet, das Werk zu ältlich, um den Anforderungen des Entdecktwerdens gewachsen zu sein, es sei denn, daß kunstgeschichtliches Interesse für einen Versuch spräche.

Die Handlung der Oper bildet die Verschwörung ungarischer Edelleute gegen die in Abwesenheit ihres an einem Kreuzzuge teilnehmenden Gemahls, Andreas II., mit ihren Verwandten eine Despotenwirtschaft führenden Königin Gertrud von Meran. Diese unterstützt ihren ausschweifenden Bruder bei der Verführung der jungen Gattin des Banus Bánk, worauf der seinem König bisher unerschütterliche ergebene Gatte sich an die Spitze der Unzufriedenen stellt und die Königin ersticht. Als er freiwillig vor den heimgekehrten Herrscher tritt, wird auf einer Bahre sein Weib Melinda gebracht, die, ob ihrer Schande wahnsinnig geworden, mit ihrem Kinde in der Theiß den Tod gefunden hat. Entseelt bricht Bánk neben der Leiche zusammen.

Die Episode wurde schon früher von Josef Katona zu einer gleichnamigen ungarischen, von Franz Grillparzer zu einer deutschen Tragödie „Ein treuer Diener seines Herrn" benützt. In der Opernfassung drängt die Liebesgeschichte des durch Zerstörung seines Eheglücks in seinen loyalen Gesinnungen wanken gemachten Bánk das politische Element zurück; der Mord sinkt dementsprechend zum persönlichen Racheakt herab, und der Kontrast zur mahnenden Untertanenpflicht verliert die tragische Größe. Die Ereignisse werden in drei Akte gegliedert, von denen der letzte aus zwei Bildern besteht, und in einigen der Vertonung entgegenkommenden und mit bewährten Mitteln dankbar gesteigerten Szenen dem Ende zugeführt; eine Stockung verursacht nur der dritte Teil, der Wahnsinnsauftritt am Ufer der Theiß, der dramatisch keine Entwicklung enthält und als bloßes Stimmungsbild zu lang geraten ist.

Die Musik borgt die Struktur von Verdi und Meyerbeer, verbrämt sie jedoch gewandt mit ungarisierenden Zutaten. Die Soloszenen, Duette und Terzette lehnen sich besonders an den Verdi der Rigoletto-Troubadour-Periode an, sie reihen nur Melodie an Melodie und erreichen die musikalisch-szenische Durchbildung des „Maskenballs" noch nicht; die Gruppenszenen hingegen wollen weniger durch rhythmisches Feuer der Stretta als durch meyerbeerisch reiche und kunstvolle Entfaltung aller Stimmittel des Chors und der Soli glänzen. Der Rhythmus ist überhaupt nicht sehr mannigfaltig, ein großes Ballett ausgenommen, bewegt er sich fortlaufend in mehr oder minder breitem Zwei- und Viervierteltakt. Das Orchester bleibt zumeist begleitend, an der Instrumentation fällt die merkwürdige, für die Dauer einförmige Vernachlässigung der Holzbläserakkorde zugunsten der Hörner auf. Einige Male treten nach meyerbeerschem Muster Instrumente auch konzertierend hervor, so wird bei einer Arie der Zimbal, das charakteristische Saiteninstrument der Zigeunerkapellen, verwendet. Sein Ton liegt der Färbung nach zwischen dem Spinett und Harfenklang und vermischt sich mit letzterem ausgezeichnet. Bei der Theiß-Szene sind die stimmungsvollen übermäßigen Sekundengänge zweier Flöten zu erwähnen, sie werden mit anderen Themen später als Erinnerungsmelodien wiederholt, welche zwar zu lang und unprägnant sind, um Leitmotive genannt werden zu können, jedoch darauf schließen lassen, daß Erkel auch einige Opern Wagners schon bekannt gewesen sein dürften. — Die übermäßigen Sekundenschritte — von den Jüngstungarn als zigeunerisch und nicht eigentlich ungarisch verpönt — spielen im allgemeinen die „koloritbildende" Rolle. Sie werden, zuweilen ganz äußerlich, durch das ergiebige Melodienmaterial gewoben, das davon einen reizvollen, schwermütig sinnfälligen Zug erhält; harmonisch, akkordbereichernd werden sie nicht ausgebeutet.

Die Vorstellung war prunkvoll ausgestattet, aber sonst keineswegs auf der Höhe, und schleppte sich in bleiernen, sichtlich seit Jahrzehnten erstarrten Formen dahin. Eine angemessene Neubearbeitung der Partitur, wobei Durchsicht nicht beständig mit rücksichtslosem Strichemachen verwechselt wird, und eine musikalisch szenische Neueinstudierung würden den frischen Atem durch das Werk gehen lassen, der sich trotz verschwenderischer Bühnenpracht, mit der man hier alles getan zu haben glaubt, durchaus nicht einstellen will.

Musikbriefe

Aus Berlin

Von Bruno Schrader

Anfang Februar

Groß war die Fülle der Gesichte! Jedoch des Lebens Prosa, hier in der Papiernot verkörpert, zwingt uns zur Beschränkung auf wenige markante Striche.

Nachdem Selmar Meyrowitz in seinem zweiten Konzerte Mahlers „Lied von der Erde" aufgeführt hatte, jene fragwürdige Reihe von Tonstücken, die mehr als Lieder noch als Orchestersätze angesehen werden können und unter dem Namen einer Sinfonie in die Welt geschickt wurden, hatte er in seinem dritten Berliozens Haroldsinfonie als Hauptwerk. Das war an sich schon eine rühmenswerte Tat und eine noch rühmenswertere durch ihre Ausführung. Maßvolle Tempi, klare Auseinanderlegung der prachtvollen Melodienkombinationen, übersichtliche Disposition auch im Finale, das im Vergleich zur Moderne allerdings seine Schrecken verloren hat, überall Wohlklang, nirgends subjektive Exzesse: kurz eine der besten Aufführungen, die wir erlebten. Auch das Eingangswerk des Abends, Liszts Mazeppa, zeigte in seiner Reproduktion diese Vorzüge. Herr Meyrowitz entwickelt sich immer mehr zu einem Dirigenten ersten Ranges und hat sich auch bereits ruhigere Manieren am Partiturpulte angewöhnt. Rühmend zu gedenken wäre auch Leopold Premyslavs, der die Bratschenpartie der Sinfonie in höchster Vollendung vortrug und sich dabei auch der größten Gewissenhaftigkeit hinsichtlich der Intentionen des Komponisten befleißigte. Da spielte er auch die Arpeggiostellen des zweiten Satzes sul ponticello, also mit jener charakteristischen, verhaltenen Farbe, die mir sonst wohl zugunsten der „brillanteren" normalen eliminiert fanden. Berlioz aber wußte wohl, was er tat! Zwischen den beiden Werken stand Tschaikowskys Violinkonzert, mit dem Bronislaw Hubermann eine Glanzleistung ersten Ranges vollbrachte. Der mit Recht berühmte Geiger übertraf damit noch die, welche er vorher in einem eigenen Konzerte mit dem Violinkonzerte und dem Doppelkonzerte von Brahms gegeben hatte. Letzteres, das damit seine vierte Aufführung in dieser Saison erlebte, spielte er zusammen mit dem Violincellisten Alexander Schuster, einem Künstler, der nicht nur durch seine stupende Technik, sondern auch durch seinen wunderbaren, großen und doch so weichen, ausdrucksgeschmeidigen Ton als einer der ersten seines Faches dasteht.

Ein anderes Konzert großen Stiles war das, welches der Dirigent Werner Wolff und die Sopranistin Lili Kaufmann gaben. Es begann mit Mozarts dreisätziger Es dur-Sinfonie (Köchel 184) und gewährte weiter den ebenfalls selten gewordenen Genuß der Ouvertüre zu Cherubinis Oper Ali Baba. Damit belebte der tüchtige Dirigent die Sympathien, die ihm hierorts bereits früher gesichert waren. Anstatt Smetanas Ultava aber hätten wir lieber Vysehrad oder ein anderes weniger oft gespieltes Stück aus dem schönen Zyklus „Mein Vaterland" gehört. Die Fähigkeiten des Dirigenten zeigten sich aber auch da im besten Lichte. Ebenso in Weingartners „Lustiger Ouvertüre". Nicht so gut schnitt die Sängerin ab,

Sie hat einige vollendete, ja glänzende Töne; der Rest sei Schweigen. Folgte ein Konzert der Pianistin Ella Jonas-Stockhausen und Karl Panzners. Letzterer drang der gesamten Kritik die Frage auf, weshalb eine so hervorragende, wirkliche Größe nicht regelmäßig im musikalischen Caput Mundi zu bewundern wäre? Wie Panzner Tschaikowskys Emoll-Sinfonie dirigierte, stellte alle in Schatten, die vorher und nachher an diesem Werke waren. Die Pianistin, eine mit Recht gerühmte Kammermusikspielerin, war dem B dur-Konzerte von Brahms nicht gewachsen. Besser fiel ihr Vortrag des Griegschen aus, aber ihre rechte Stelle befindet sich doch nicht inmitten des Orchesters. Als starkes Kapellmeistertalent erwies sich auch Wilhelm Furtwängler, der Sohn des verewigten Münchener Archäologen und Vasenkenners. Er gab uns Bruckners romantische Sinfonie (Nr. 4 Es) zum Besten, der Schumanns, von Max Pauer mustergültig gespieltes Klavierkonzert voranging. Eingangs stand zunächst die Ouvertüre „Römischer Karneval“ von Berlioz. Berlioz, Schumann, Bruckner: das wäre ein ebenso lapidares wie stilvolles Programm gewesen. So aber wurde der Berlioz durch Beethovens — Leonore III ersetzt! Dieses Werk ist jetzt in Berlin zur musikalischen Landplage geworden. Die meisten Kritiker streikten deshalb. Der ausgezeichnete Dirigent José Eibenschütz, der mit der ebenso ausgezeichneten Violinistin Erika Besserer konzertierte, führte diese schrecklich gewordene Leonore am Schlusse des gemeinsamen Abends vor, so daß man ihr ebenfalls entgehen konnte. Wundervoll gelangen ihm die Variationen aus Tschaikowskys G dur-Suite (Op. 55). Die Geigerin glänzte in Konzerten von Bach und Brahms als eine der ersten ihres Faches. Das Bachsche war auch stilgetreu mit dem Klaviercontinuo im Orchester ausgestattet. Leider hörte man nichts davon; da hätte er also auch, wie gewohnt, ausfallen können. Man hatte nicht bedacht, daß im kleinbesetzten Orchester Bachs solche Stimme durchdrang und füllte. Als dritter im Bunde begann Karl Maria Artz sein großes Orchesterkonzert mit Beethovens Leonore III. Wir streikten abermals. Dann spielte der Nordländer Birger Hammer ebenfalls, aber weniger glücklich Schumanns Klavierkonzert, worauf der Triumpf des Abends, Straußens Alpensinfonie folgte. Die Stelle aus Bruchs G moll-Violinkonzert steht noch immer drin. An Schumanns Klavierkonzert versuchte sich auch Irene Freimann. Sie fiel aber mit dem ersten von Brahms und dem zweiten von Liszt noch glänzender hinein. Daß solche Guckindiewelts immer da anfangen wollen, wo gereifte Künstler aufhören! Doch gibt es hier auch Erfreuliches zu melden. So das Konzert der jungen Geigerin Editha Krengel. Die spielte Philipp Scharwenkas G dur-Konzert, Spohrs Gesangsszene und drei Sätze aus Lalos Spanischer Sinfonie. Technik und Ton sind selbst in den heikelsten Lebenslagen blitzsauber, der Vortrag ist kerngesund. Spohrs Werk verlangt allerdings den dem klassischen Meister selber eigen gewesenen großen Ton und ein weniger schnelles Tempo. Ich bin da insofern nicht unkompetent, weil ich gerade hier so etwas von direkter Tradition empfangen habe. Einer meiner Theorielehrer war der pensionierte Kaiserl. Russ. Kammermusiker August Haltworth, ein langjähriger Schüler Spohrs einerseits und Joh. Friedr. Schneiders anderseits. Dessen genialem, leider in der Blüte früher Jugend abberufenem Sohne mußte ich die Spohrschen Werke immer begleiten, und später lernte ich in Weimar viel von Kämpel über Spohr, dessen Werke ich unwandelbar verehre. Ich, der Schüler Liszts? Gerade deshalb.

Viel war auch in der Kammermusik los. Zwar die Dutzendreihe der auswärtigen Quartettgesellschaften mit „Werken zeitgenössischer Tondichter“ enttäuscht immer mehr, dermalen diese verehrten Zeitgenossen gar zu oft Katzenmusik zusammendichten; aber der letzte Abend des Quartettes von Alexander Fiedemann gewährte dafür einen Hochgenuß sondergleichen. Mozarts Jagdquartett und eins von Haydn erschienen da als ganz neue, inkommensurable Größen. Interessant war des Violincellisten und Konservatoriumsdirektors Otto Hutschenreuters Kammermusikabend, wo man Mozarts Obeonquartett (F dur) und ein gut gearbeitetes Klaviertrio von Rich. J. Eichberg hörte; neu hingegen das Unternehmen des Blüthner-Orchesters, ab und zu anstatt der Orchesterkonzerte Kammermusikabende zu geben. An zweien solcher hörte man u. a. Klaviertrios von Arensky (D moll), Smetana (G moll) und Scheinpflug (Triosuite in G dur). Das fand viel Anklang. Endlich ging auch die historische Richtung nicht leer aus. Die vortreffliche Altistin Helene Siegfried gab da ihr erstes „Kammerkonzert“ und begann es mit dem achten Psalme von B. Marcello, dem sie eine Kantatenarie mit zwei Oboen von S. Bach folgen ließ. Es kamen weiter Mozarts Arie „Ombra felice“ mit Streichquartett, zwei Oboen und zwei Hörnern, Opernarien aus Glucks „Telemach“ und „Paris und Helena“ in ähnlicher Besetzung sowie Lieder aus dem 18. Jahrhundert. Hier ist besonders die große Wirkung der Gluckschen Arien erwähnenswert. Ein Trio des Großmeisters erwies sich dagegen als ein alter Schinken. Weitere Instrumentalstücke waren eine einleitende Bachsche Orgelfuge und jenes Adagio nebst Fuge für Streichquartett (C moll), wo letztere auch aus dem Satze für zwei Klaviere her bekannt ist.

Sonst sei nur auf die geradezu lächerliche Wut, Liederabende zu geben, hingewiesen. Deren Zahl ist wahrscheinlich Legion geworden. Aber ihre Programme frischen sich wenigstens auf. So hatte z. B. die vortreffliche Eva Katherina Lißmann nur russische Komponisten auf der Liste: Tschaikowsky, Mussorgsky, Arensky, Rachmaninow und Gretschaninow.

Aus Braunschweig

Von Ernst Stier

Ende Dezember

Im Hoftheater überwog gegen Schluß des Jahres ein freundlich anmutiger Ton, heftige Leidenschaften und Kraft erschütterten das meist ausverkaufte Haus selten und bestätigten durch einige Ausnahmen die Regel. Die große Oper diente fast ausnahmslos Gastspielen; für die erste Altistin Charl. Schwennen-Linde ist noch kein Ersatz gefunden, Anneliese Schrötter (Charlottenburg) (Ortrud) konnte ihn ebensowenig als Else Günther-Vetter (Kiel) (Amneris) bieten; das neue Jahr übernimmt also neben so manchen andern Aufgaben auch diese als eine der wichtigsten. Ganz ähnlich verliefen die Gastspiele für Herrn Voigt, unserm tüchtigen Baßbuffo. Alb. Hoff (Essen) kam gar nicht in Betracht, Carl Waldmeyer (Mainz) wurde aber ebensowenig verpflichtet als Carl Jahn (Lübeck), der sich schon vor zwei Jahren vergeblich als Heldentenor um die hiesige Stelle beworben hatte. Sehr freundlichen Erfolg ersang sich Elfriede Leube und wird infolgedessen wahrscheinlich neben Gertr. Stretten als Soubrette wirken; das Ergebnis ist um so erfreulicher, als sich die junge Künstlerin wie so manche Berühmtheit, z. B. Pauline Lucca, Marianne Brandt, Marie Wilt u. a., durch eigne Kraft vom Mitgliede des Singchors empor arbeitete und das gewählte hohe Ziel sicher erreicht. Bernh. Seidmann, der als junger Korrepetitor kürzlich in den Verband des Hoftheaters trat, leitete zum ersten Male die Oper („Waffenschmied“) und erbrachte den Beweis, daß er auch den Taktstock gewandt zu schwingen versteht. Er belebte die Mitwirkenden, zog den Hörer in seinen Bannkreis und konnte einen gut Teil des Beifalls für sich beanspruchen. Die Verkehrsschwierigkeiten empfand auch das Hoftheater, eines Sonntages sollte Unkel von der Berliner Hofoper als Lohengrin aushelfen, statt des Generalmusikdirektors Carl Pohlig am Dirigentenpulte erschien aber der Spielleiter Bruno Noeldechen vor der Gardine, um dem ausverkauften Hause mitzuteilen, daß der gottgesandte Gralsbote in Obisfelde sitze und nicht weiter könne, daß man ihn mit einem Auto holen wolle, also Geduld haben solle. Inzwischen mußten die Künstler Toilette für den „Trompeter von Säkkingen“ — ein schöner Tausch! — machen; glücklicherweise kam der Schwanritter bald an und wurde nicht nur vom

König Heinrich mit seinen Mannen, sondern auch von Braunschweigs Volke jubelnd begrüßt. Vorübergehende Krankheiten einzelner Mitglieder vermittelten manch angenehme Bekanntschaft, für den Spielbariton Frovath erschien in Verdis „Maskenball" Liszewsky und für den lyrischen Tenor Stieber Struck, beide aus Hannover, ferner Jäger (Leipzig), Karl Gentner (Charlottenburg) u. a.

„Der Musikant" von Bittner ist höchst zeitgemäß, denn nach dem Kriege handelt es sich auch um die Stellung der deutschen Kunst in der alten und neuen Welt, ebenso wie um die wahre und falsche Liebe. Diese erweist sich als Gift, jene als Balsam, das nicht nur Wunden heilt, sondern auch vom Tode errettet. Der Stoff erinnert an die gleichnamige Oper, die E. T. A. Hoffmann 1804 auf den Text von Cl. Brentano komponierte; die Vermutung der bewußten Anlehnung liegt um so näher, als dieser Kapellmeister von Joh. Kreisler manche Züge, sogar Äußerlichkeiten entlieh. Die Verhältnisse, getreu nach dem Leben gezeichnet, bestätigen R. Wagners („Eine Pilgerfahrt zu Beethoven") Behauptung, daß die Sorge die Schutzgöttin des deutschen Musikers, seine stete Gefährtin ist. Die holprige, durch Fremdwörter und Dialekte verunzierte Sprache erinnert an den Wortschatz und die Lautbilder von Hans Sachs, sie steht keineswegs auf der Höhe der Musik, die sich durch gesunden Naturalismus, köstlichen Humor und scharfen Witz auszeichnet. In Carl Pohlig fand der Komponist den dankbar besten Anwalt, Albine Nagel und Gertr. Stretten verkörperten den nötigen Gegensatz vorzüglich, die Herren Tänzler, Hunold und Corvinus schlossen sich ihnen bestens an, Herr Bruno Noeldechen hatte für stilvolle Ausstattung gesorgt, das Werk errang großen Erfolg.

Der Geburtstag des Herzogs wurde durch einen Festabend gefeiert, an dem sich Oper, Schauspiel, Hofkapelle und Ballett beteiligten, weil jeder dem Fürsten für die Gunstbeweise der letzten Zeit durch die Tat danken wollte. Die Jahreswende steht unter dem Stern von Bethlehem, d. h. unter dem Zeichen des Weihnachtsmärchens: „Das Mägdlein Sonnenschein und das Männlein vom Berge" von unserm Hausdichter Paul Diedecke, dem diesmal der Korrepetitor Rudolf Hartung die Musik lieferte; dieselbe in kleinen Formen gehalten, vermeidet ebenso glücklich kindische Plattheit wie geschraubte moderne Tonsprache. Die Melodien tragen durchweg volkstümlichen Zug, passen sich dem Texte genau an und treffen aufs beste den Märchenton, der sich nach Gozzis Wort nicht durch Spukereien, sondern durch dem Leben entnommene Gedanken erreichen läßt. Trotz häufiger Wiederholungen ist das Haus stets lange vorher ausverkauft, der Rekord vom „Dreimäderlhaus" also gebrochen. Wie versprochen, erschien neu einstudiert Mozarts „Entführung aus dem Serail", in der Else Hartmann, Gertr. Stretten und Herr Corvinus glänzende Proben ihrer Tüchtigkeit lieferten.

Das neue Jahr begrüßten „Die Meistersinger von Nürnberg", ein schöneres Portal ist für 1918 undenkbar, der Januar brachte außerdem neu einstudiert: „Mona Lisa", „Die weiße Dame" und den „Ring des Nibelungen", später als Neuheit „Die Schneider von Schönau". Die Gegenwart nimmt den Lauf eines raschen Dramas an, die künstlerischen Taten entsprechen den politischen und militärischen. Es geht aufwärts, also: „Sursum corda!"

Die Konzertflut hielt sich in mäßigen Grenzen und erreichte nur zeitweise eine beängstigende Höhe. An der Spitze stand das erste Abonnementskonzert der Hofkapelle, zu dem der Eintritt ebenso schwer ist wie zu denen im Leipziger Gewandhause. Das Hoftheater war lange vorher ausverkauft, und viele mußten an der geschlossenen Kasse umkehren. Als Neuheit bot Carl Pohlig, ein hervorragender Schüler Liszts, dessen „Ideale" in eigner Bearbeitung, durch die er vielleicht die sinfonische Dichtung, derentwegen H. v. Bülow die Meininger Hofkapelle vor der Probe um Entschuldigung bat, der Vergessenheit entreißt. Der frühere Erfolg in der Philharmonie zu Berlin wiederholte sich hier; denn das Werk wird jetzt dem Hörer verständlicher, tritt ihm menschlich näher, weil Schillers Text damit verbunden und die Schluß-Apotheose, die dem Gedicht widerspricht, erklärt wird. Letztere hat Pohlig noch glänzender aufgeführt, die Harfe hinzugefügt, die ursprüngliche Elegie zur geistreichen Rhapsodie gestaltet, so daß sich die früher getadelte Häufung ungleichartiger Bilder jetzt in hervorragenden Vorteil verwandelt. Herr Hofschauspieler E. Kunath belebte den Text, die Hofkapelle bot mit der Wiedergabe eine Glanzleistung. Den Rahmen bildete Scheinpflugs Lustspiel-Ouvertüre (Op. 15) und Beethovens Heldensinfonie.

Der Verein für Kammermusik (Emmi Knoche, die Herrn Mühlfeld, Wieking, Müller und Bieler) bot diesmal statt der üblichen drei nur zwei Werke: Beethovens Streichquartett (Op. 18, Adur) und das Klavierquartett (Gmoll) von Brahms, in tadelloser Wiedergabe, die Neuerung bewährte sich, Spieler und Hörer blieben frisch bis zum Schluß. Die Braunschweiger Trio-Vereinigung (die Herren Em. Kaselitz, W. Wachsmuth und W. Metzmacher) veranstalteten jetzt alle 14 Tage am Sonntagmittag „Musikalische Erbauungsstunden" zu geringem Preise (50 Pf.); diese haben solchen Erfolg, daß der größte Saal der Stadt, der zum Kino umgebaute im Saalbau, schon im zweiten Konzert ausverkauft war. Nach F. Mottls Mahnung wurde Mozart bevorzugt, Schuberts Forellenquintett bildete eine Ausnahme, die Mitglieder der Oper: Else Hartmann, Gertr. Stretten und Albine Nagel, unterbrachen die Kammermusik durch Liederspenden: Künstler und Publikum finden dabei ihre Rechnung. Von den Gesangvereinen erschien nur der Schradersche a-cappella-Chor unter Leitung des Domkantors Fr. Wilners und Mitwirkung von Käte Dietz (Köln) sowie des Domorganisten W. Guericke mit einem Weihnachtskonzert auf dem Plan.

Die Geschwister Sophie und Brunhilde Koch haben das durch den Tod der dritten Schwester aufgelöste „Nordische Vokaltrio" durch Aufnahme von Fr. Grete Krafft neugebildet und sofort die alte Gunst wiedergewonnen; das mitwirkende Künstlerehepaar Kwast-Hodapp stellte sich den Sängerinnen würdig an die Seite; das vierhändige Spiel auf zwei Flügeln kann nicht einheitlicher sein. Hofopernsänger A. Hornes hatte Emmi Knoche und das Künstlerehepaar R. Sahla zur Mitwirkung gewonnen. Der Hofkapellmeister in Bückeburg ist immer noch ein so guter Geiger, daß er die singende Gattin verdunkelt. Meta König lud M. Gesellschapp (München) ein, diese wurde von der jungen Pianistin Ilse Kellner (Bad Harzburg) und G. Ansorge in den Schatten gestellt. Gertr. Rosenfeld hatte sich mit dem ersten Flötisten der Hofkapelle P. Scheffel und dem Geiger C. Giemsa zu einem Kammermusikabend verbunden. Der Kinderchor der städtischen Bürgerschulen, unterstützt vom Braunschweiger Lehrergesangverein, errang unter O. Thönicke den gewohnten Erfolg. Einen eigenartigen Genuß vermittelten die Herren O. Türschmann (Salzburg) und M. Wünsche (Leipzig) mit „Enoch Arden" von R. Strauß, das hiesige Militärmusikkorps zählt jetzt so viel tüchtige Kräfte zu seinen Mitgliedern und vom Obermusikmeister Garbe so vorzüglich geschult, daß es mit Erfolg Sinfoniekonzerte gibt. Wenn die Kohlenknappheit keinen Strich durch die Rechnung macht, hält sich auch die zweite Hälfte des Winters auf der erreichten künstlerisch erfreulichen Höhe.

Aus Dessau

Von Ernst Hamann

Anfang Dezember

Die dieswinterliche Spielzeit wurde am 1. Oktober mit Richard Wagners „Tannhäuser" eröffnet. Als Elisabeth trat die neuverpflichtete hochdramatische Sängerin unserer Hofbühne, Frau Fiedler-Ranzenberg, ihre hiesige Tätigkeit erfolgreich an. Bei weitem nicht so günstig scheint der Künstlerin die „Senta" zu liegen. Erlebte man hier eine kleine Enttäuschung,

so wurde dieser nicht schwerwiegende künstlerische Ausfall wieder wett gemacht durch die wohlgelungene „Recha“ in Halévys „Jüdin“, durch die Fidelio-Partie und vor allem durch ihre Walküren-Brünnhilde, die gesanglich wie darstellerisch als hochbedeutsam sich gestaltete. Neu einstudiert erschien am 14. Oktober Verdis „Rigoletto“. Als Rigoletto bot Herr Kammersänger Engel eine prachtvolle Leistung, großzügig angelegt und im einzelnen aufs sorgsamste ausgestaltet. Vollste Überzeugungskraft strahlte diese hochkünstlerische Darbietung aus, und die wie aus tiefseelischem Erleben geboren war, so zwang sie auch den Hörer in den Bann vollsten Mitempfindens und Miterlebens. Trefflich in jedweder Hinsicht war auch der Herzog Hanns Nietans. Maria Boekhs „Gilda“ befriedigte. Besonders hervorgehoben seien mit fein-charakteristischen Darbietungen noch Lilli Herking als „Maddalena“ und Rudolf Sollfrank als „Sparafucile“. Am 11. November erlebte Jan Brandts-Buy's komische Oper „Die Schneider von Schönau“ ihre hiesige Erstaufführung. Trotz der ergötzlichen Handlung und der künstlerisch vornehmen, durchaus neuzeitlich gearteten Musik, die im Orchestersatz ein wahres Kammermusik-Filigran aufweist, hat man doch nicht den Eindruck eines einheitlichen Ganzen, da eins zum andern gar nicht recht passen will. Der volkstümliche Stoff schreit förmlich nach volkstümlicher Musik, und solcher Art ist die von Brandts-Buys auf keinen Fall. Unter der Führung Franz Mikoreys kam die Oper szenisch und musikalisch ausgezeichnet heraus. Unter den Darstellern schoß Hanns Nietan mit seinem prächtigen „Florian“ den Vogel ab. Mit wirkungsvollster Komik wartete das Schneidertrio der Herren Jahrbeck, v. Krebs und Otto auf, denen die verschmitzten Lehrbuben (Frl. v. Poka, Frl. Rau und Frau Herking) in tollster Ausgelassenheit trefflich zur Seite standen. Eine ausgezeichnete Studie bot Rudolf Sollfrank als Christian Folz. In den Partien „Florestan“ und „Siegmund“ stellte sich ein neuer Heldentenor, Aloys Bullinger, vor. Der junge angehende Künstler ist im Hinblick auf das Darstellerische noch vollständig unfertig, auf die gesangliche Ausbildung erscheint noch nicht abgeschlossen. Aber eine der schönsten Tenorstimmen besitzt der Sänger, die ihm bei fleißigem Weiterstudium, wenn nicht alles trügt, noch eine glänzende Zukunft zu versprechen scheint.

Den Konzertwinter leitete unsere einheimische Pianistin Christine Werner am 11. September durch einen Klavierabend zum Besten der „anhaltischen Säuglingshilfe“ ein. Mit Schuberts „Wanderer-Phantasie“, Schumanns „Kinderszenen“ und Chopins Asdur-Polonaise erbrachte sie von neuem einen vollgültigen Beweis ihrer reichen pianistischen Kunst. Unterstützt wurde die Konzertgeberin durch die Danziger Opernsängerin Hilde Voß und den Regisseur Dr. Krüger, welch beide durch ihre treffliche Gesangs- und Deklamationsvorträge eine willkommene Abwechslung in den Abend brachte. Reiche Kunstgenüsse boten die drei bisherigen Kammermusikabende der Herren Mikorey, Otto, Fischer, Weise und Matthiae. In künstlerisch fein abgeklärter Art der Wiedergabe hörten wir von Brahms das Streichquartett A moll Op. 51 Nr. 2 und das Klavierquartett G moll Op. 25, das Klavierquartett Op. 81 A dur von Dvořák, von Schubert den ersten Satz eines Streichquartetts C moll, das Notturno E dur für Violine, Cello und Klavier Op. 143 und das Forellenquintett Op. 114. Mit Gesangseinlagen bewährte sich an den ersten beiden Abenden Gustav Raubnberg und Marie Fiedler-Ranzenberg, während Aloys Bullinger an dem Schubert-Abend nur einen geringeren Erfolg zu verzeichnen hatte. Als Uraufführung stellte sich an den Anfang des ersten Hofkapellkonzerts ein feierlicher Marsch für großes Orchester, „Aus großer Zeit“ betitelt, von Franz Mikorey. Nach schnell wechelnden archaisierenden Harmoniefolgen mehr einleitender Art bilden sich als Träger der musikalischen Gedanken und Empfindungen fester geformte Motive und Themen, die in freier Entwicklung und Steigerung zu einem harmonisch reichen, instrumental neuzeitlich glänzend bedachten Klanggebilde sich fügen, das in feierlicher Erhabenheit dahinflutet. Unter des Komponisten Leitung gestaltete sich die Aufführung zu einer ganz ausgezeichneten. Einen ebenso starken wie wohlverdienten Erfolg erspielte sich Edgar Wollgandt mit Brahms' D dur-Violinkonzert Op. 77 und Beethovens F dur-Romanze Op. 50. Beethovens „Pastorale“, ganz hervorragend wiedergegeben, beschloß den Abend. Das zweite Hofkapellkonzert brachte eingangs in gediegenem Vortrag Mozarts C dur-Sinfonie, die sogenannte „Linzer“, und dann als erfolgreiche Neuheit W. Niemanns „Rheinische Nachtmusik“ für Streichorchester und Hörner, ein poesieerfülltes Tonstück voll intimer Klangreize. Zum Schluß hörten wir dann noch Liszts „Mefisto-Walzer“, zu dessen sinnlich-berauschender Wirkung das Temperament Franz Mikoreys und die durch seine meisterliche Orchesterdisziplin geschaffene Vortragskunst der Hofkapelle die günstigsten Voraussetzungen bot. Wenig Günstiges ist von der Solistin des Abends, Wilhelma Walther, Konzertsängerin aus Bukarest, zu sagen. Der aus Anlaß der 400jährigen Jubelfeier der Reformation gebildete Reformationschor trat unter der Leitung des Musikdirektors Hoforganisten Gerhard Preitz am 4. November mit Mendelssohns „Paulus“ erstmalig an die Öffentlichkeit. Der zahlreiche Chor zeigte sich nach sorgfältiger Vorbereitung seiner Aufgabe voll gewachsen. Die Soli lagen bei Frau Helling-Rosenthal, Emil Pinks, Alfred Kase in den besten Händen, wohingegen der Alt Areti Naoums nur bescheideneren Ansprüchen genügte. Durch die Herzogl. Hofkapelle war der Aufführung die beste orchestrale Unterstützung zuteil geworden. Zu einer tiefeindrucksvollen musikalischen Totenfestpredigt gestaltete sich am 25. November die Aufführung von Brahms' „Ein deutsches Requiem“ durch die Singakademie, den Hoftheaterchor und die Hofkapelle. Die Soli waren bei Maria Boekh (Sopran) und Werner Engel (Baß) bestens aufgehoben.

Aus Köln

Von Paul Hiller

Mitte Dezember

Im Opernhause fand „Die Hochzeit des Figaro“ eine von Pietät und klugem Bühnensinn getragene Aufführung auf der Grundlage umfassender Neueinstudierung. Otto Klemperer, der damit sein Amt an der Spitze des Theaterorchesters antrat, hat mit Direktor Hofrat Rémond prächtig zusammengewirkt, um Mozart ebenso wie seinen Textdichter da Ponte, bezw. Baumarchais, zu ihrem wohlverstandenen Rechte kommen zu lassen. Die Wiederherstellung der Originalfassung mit den Seccorezitativen und die Verwendung von Hermann Levis trefflicher Textbearbeitung erwiesen sich natürlich von bester Wirkung hinsichtlich flotten Flusses wie auch möglichster Wahrscheinlichkeit. Über Klemperers Mozart-Auslegung wäre viel Schönes zu sagen, wie denn auch Rémonds überlegene Inszenierungskunst es meisterlich verstand, den Lustspielcharakter im getreuen Sinne des Rokokostücks wirksamst auszuprägen. Wanda Achsel (Gräfin), Johanna Geisler (Susanna), Tillmann Liszewsky (Figaro), Karl Renner (Graf), Hans Clemens (Basilio) u. a. m. boten ein treffliches Ensemble. — Ein Versuch Klemperers, die im Juni voriger Saison durch seinen Vorgänger Brecher höchst überflüssigerweise der Aufführung gewürdigten Einakter „Violanta“ und „Der Ring des Polykrates“ des von E. W. Korngold neuerdings dem Spielplan einzuverleiben, mußte kläglich scheitern. Die beiden so überaus schwachen Öperchen, für deren Wert und Durchsetzung vermittelst Clique und Presse Bruno Schrader (Berlin) in Nr. 49/50 dieser Zeitschrift zutreffende Worte hatte, erzielten das leerste Haus der bisherigen Spielzeit und trotz vorzüglicher Aufführung bei den Erschienenen eine recht kühle Stimmung. (Auf laute Unzufriedenheitsäußerungen verzichtet das Publikum unseres Opernhauses ein für allemal.) — Für eine fesselnd lebensvolle Neueinstudierung der „Carmen“ und ihre erhöhten Eindrücke auf die wohl das gesamte Publikum einbegreifenden Freunde des Bizetschen

Meisterwerks war in erster Linie Rémonds vielseitig hervorragende Regietat maßgebend, dann hatte das rein musikalische Element in Klemperer einen vom feinen Geschmacke geleiteten, sehr stimmungsberedten Repräsentanten, während solistischerseits vorweg die erstmalig die Titelrolle gebende Johanna Geisler mit lebhaftem Interesse rechnen durfte. In recht charakteristisch hübscher Äußerlichkeit auftretend, entwickelte sie eine ungemein lebhafte, eindringliche und in Einzelheiten stark wirkende Spielweise. Ohne mit ihren vielfach zu hellen, gelegentlich auch flachen Soprantönen über ein richtiges Carmen-Organ zu verfügen, bot Frl. Geisler doch auch in gesanglicher Beziehung zumeist sehr Schätzbares. Neben der gleisnerischen Sinnlichkeit und Tücke auch den dämonischen Zug der gefährlichen Dirne zu veranschaulichen ist nicht dieser auf ihrem ureigenen Rollengebiete Bestes leistenden Sängerin Sache. Angele Vidron (Micaela), die Herren Schröder (José), Liszewsky (Escamillo, abwechselnd Dramsch), Gleß (Zuniga) und sehr rühmliche Vertreter der männlichen wie auch weiblichen kleineren Aufgaben bilden eine vielvermögende Gruppe auf den rechten Ton wohlabgestimmter Bizet-Interpreten. Und was sie schon seit langen Jahren war, ist „Carmen“ jetzt in noch erhöhtem Maße geworden: Zugoper ersten Ranges. — Nachdem 1912 Richard Straußens „Ariadne auf Naxos“ in ihrer Originalfassung sich mit einem Achtungserfolge hatte begnügen müssen, lernte man jetzt die neue Bearbeitung in trefflicher Aufführung (Regie Dr. Wilhelm Becker) mit den Damen Sophie Wolf (Ariadne), Angele Vidron (Zerbinetta) und Wanda Achsel (Komponist) usw. sowie Herrn Schröder (Bacchus) kennen. Die Verbesserungen sind ja unleugbar, aber das Ganze, in dem doch vieles ohne Textlektüre dem Publikum unverständlich bleibt, wirkt nach wie vor arg stillos; jedenfalls sind die Meinungen über die neue Konjunktur Strauß-Hoffmannsthal sehr verschiedener Art. — Bei einer für die Zwecke der deutschen Kolonialgesellschaft veranstalteten Sonderaufführung von Wagners „Tannhäuser“ boten als Gäste Paul Bender (München), Berta Morena (München) und Helene Wildbrunn (Stuttgart) als Landgraf, Elisabeth und Venus außerordentlich gelungene Gestaltungen (allerdings pflegt man sich die Elisabeth etwas mädchenhafter zu denken), während der als Konzertsänger so schätzenswerte Karl Erb (München) als Tannhäuser aus den verschiedensten Gründen abfallen mußte und der sehr manieriert singende und mehr, als die Rolle des Wolfram verträgt, gestikulierende sowie posierende Herr Cornelis Bronsgeest (Berlin) keinesfalls so zu wirken vermochte, wie man nach Berliner Berichten glaubte, erwarten zu sollen. Einen sehr interessanten und künstlerisch markanten Theaterabend, dem viele Wiederholungen beschieden sind, vermittelte die Erstaufführung von Felix v. Weingartners „Kain und Abel“. Man weiß schon von dem in anderen Städten voraufgegangenen Erscheinen des Werks, daß sich der Komponist in der von ihm selbst unter freier Umgestaltung des biblischen Stoffes und Anwendung tiefer Symbolik geschaffenen Handlung und Sprache als ein die Form meisterlich beherrschender Textdichter von starker dramatischer und sehr erfreulicher rhetorischer Kraft zeigt. Da ferner seine Vertonung nicht minder von dramatischem Leben und weitausholender, jedoch wo immer wünschenswert scharf konzentrierter Gestaltungskraft erfüllt ist und der Komponist seine souveräne Formen- und Satzkunst in wahrhaft glücklicher, auf Strecken direkt bezwingender Art entfaltet hat, während die üppig quellende Erfindung sowohl im deklamatorisch gefügten Gesange wie zumal im orchestralen Tongemälde des Schönen, Packenden und innig Feinen gar viel schuf, ist es nicht zu verwundern, daß Weingartners musikalisch seelisches Kraftnaturell auch hier ehrliche Triumpfe feierte. Um so gewisser, als bei diesem so sympathischen, vornehmen Künstler auch die Äußerungen der Kraft und des Temperaments niemals die Disziplin des guten Geschmacks und kluges künstlerisches Maß außer acht lassen. Die Aufführung gereicht der Kölner Bühne nach jeder Richtung zur Ehre. Der große Erfolg der Oper [1]) verdichtete sich am Schlusse zu oft wiederholten, ungemein warmen Hervorrufen des Komponisten.

Als weitere „Neuheit“ gelangte am 12. Dezember Friedrich Kloses dramatische Sinfonie „Ilsebill“, die Mottl im Jahre 1903 in Karlsruhe uraufführte und die seitdem an dieser Stelle mehrfach des näheren gewürdigt wurde, erstmalig zur Darstellung. Das im allgemeinen starkes Interesse auslösende, in mehrfacher Hinsicht wertvolle Werk, dessen Komponist vor allem nicht alltägliches Verständnis für das theatralisch Wirksame offenbart, andererseits aber an die Aufnahmefähigkeit des Publikums nicht geringe Ansprüche stellt, fand beste Aufnahme. Durch die Art der Aufführung ist viel für die Chancen des Werks geschehen. Da hat vorweg Walter Gaertner ein ausgezeichnetes Ensemble gestellt, dann aber den dramatischen Grundzug mit bewundernswerter Eigenphantasie erfaßt und die Hörer durch glanzvoll-charakteristische Ausprägung der Orchestersprache ständig in Atem gehalten. Die Inszenierung Dr. Beckers bot gar poetische Bilder und wurde dem phantastischen Teile durchaus gerecht. Mit pompöser dramatischer Kraft und in feinen Abschattierungen sang und spielte Frau Werhard-Poensgen die Titelrolle, während dem Fischer Herr Fritz Krauß seine schönsten Töne und nach vorhandenen Beständen auch Gefühl lieh. Vorzüglichen Eindruck erzielte Modest Menzinsky mit der stimmlich wie rhetorisch in überlegenem Stile durchgeführten wichtigen Figur des Kreuzzugpredigers, indes auch für die große Anzahl der kleineren Aufgaben durch gutgewählte Besetzung das Mögliche geschehen war. Mit dem zur Aufführung hier erschienenen Komponisten gemeinsam wurde sein Dolmetsch Gaertner seitens des Publikums in schmeichelhaftester Weise ausgezeichnet.

In den Gürzenichkonzerten vermochte der aus I. L. Nicodés unerfreulicher Gloria-Sinfonie entnommene gemäßigteste und wenigstens auf größeren Strecken an normales Musikempfinden sich wendende Satz „Die stillste Stunde“ trotz hervorragend guter Ausführung unter Hermann Abendroth nur wenig Sympathien zu begegnen. Dann aber war das Gürzenichpublikum sehr dankbar dafür, daß ihm, allen anderen Städten voraus, die Bekanntschaft mit Weingartners vierter Sinfonie vermittelt wurde, und der erzielte sehr große Erfolg dieser Uraufführung war billiger Lohn für eine von hingebender Liebe zur guten Sache getragene orchestral glänzend fundierte Aufführung. Als Hauptinhalt von Weingartners Schilderungen glaube ich das Obsiegen der Natur über Drangsale im Menschendasein sowie den Ausdruck frohgemuter Lebensbejahung bezeichnen zu dürfen. Vorweg ist im besten Sinne bemerkenswert, daß der Komponist sich bei Schaffung dieser (in F dur gehaltenen) Sinfonie die Formenschönheit und -klarheit der großen älteren Meister zur Richtschnur genommen und uns in lauterster Schöpferfreude edle Musik und vielfach ganz köstliche Poesie in Tönen geschenkt hat. Eine Fülle teils durch Tiefe bedeutsamer, teils sinniger und naturbegeisterter Gedanken finden wir in Themen von eigenartiger Schönheit gegossen, die Ausgestaltung im einzelnen ist oft ungemein reizvoll, und die gelegentlich sehr geistvolle, immer jedoch harmonisch erlesene und rein klanglich fein gewählte Instrumentierung ist dazu angetan, des Tonsetzers Ideen ein ihrem innersten Wesen trefflich dienendes Gepräge zu verleihen. Wie es ja Weingartners Gepflogenheit ist, hat er auch in diesem Werke alles vermieden, was nach Anstreben von äußerlichem Effekt aussehen könnte und ein löblich Stücklein seiner Absichten erhellt schon aus dem Umstande, daß er sich in dreien der vier Sätze bei dem klassischen kleinen Orchester beschieden hat. Dann aber sehen wir Weingartners stets distinguierte Tondichterart in nicht unbedeutenden Teilen des Werks von ausgesprochen populär anmutenden Eingebungen befruchtet, wie denn der die Hörerschaft enthusiasmierende dritte Satz aus einem Reigen von glücklichster Inspiration und entzückender Ausarbeitung besteht. Nachdem am Schlusse

[1]) Ein vortrefflich gearbeiteter Klavierauszug ist in der Universal-Edition in Wien erschienen.

zunächst Abendroth aufs herzhafteste akklamiert worden war, freute sich das Gürzenichpublikum nicht wenig der Anwesenheit des Komponisten. Immer aufs neue wurde Weingartner hervorgejubelt, und schließlich mußte auf allseitiges stürmisches Verlangen der dritte Satz mit dem Reigen wiederholt werden. Hochwillkommene Solistin dieses Abends war Wera Schapira.

Während im dritten Konzert Scharrers „Klage auf den Tod eines Künstlers", J. Haas' „Heitere Serenade" für Orchester und Otto Neitzels Ode für gemischten Chor, Orchester und Orgel „Vaterland" viel Erfolg fanden, Edwin Fischer (Berlin) mit Beethovens Klavierkonzert G dur exzellierte und Abendroth die große Leonorenouvertüre (C dur Nr. 3) in schönstem Stile zu den Hörern sprechen ließ, vermittelte er im vierten Konzert ungemein anregende Ausführungen der Pathetischen Sinfonie Tschaikowskys und der Ouvertüre zu Smetanas „Verkaufter Braut", indes Arnold Földesy außerordentlich schön spielend Dvořáks Cellokonzert D dur als solistischen Teil in den Dienst dieses slawischen Abends stellte.

Aus Nürnberg

Von Prof. Adolf Wildbrett

Mitte Dezember

Im hiesigen Stadttheater, das noch kaum in einer Spielzeit so oft ein ausverkauftes Haus gesehen haben dürfte als heuer, hat nicht nur das Schauspiel unter Tralows energischer Spielleitung einen mächtigen Aufschwung genommen, auch in der Oper werden außerordentliche Anstrengungen gemacht. So haben wir seit Anfang des Winters 2 Uraufführungen zu verzeichnen: neben derjenigen der Oper „Der Abt von Fiecht" von Spörr (in Nr. 43/44 besprochen) die Erstaufführung für Deutschland von Julius Bittners neuestem Werke „Der liebe Augustin", das zuvor nur gelegentlich einer Veranstaltung der „Concordia" im Juni in der Wiener Volksoper (Besprechung darüber siehe Nr. 27) einmal aufgeführt worden ist. Der Dichterkomponist, der sich zurzeit mit der Abfassung eines reinen Schauspiels beschäftigt, schlägt in genanntem Stück eine Brücke von der Oper zum Schauspiel. Prächtig inszeniert, dezent von Kapellmeister Manner dirigiert, wurde das Werk besonders nach dem spannenden, etwas krassen Pestakte und am Schluß sehr beifällig aufgenommen. Unter den zahlreichen vom Schauspiel- und Opernpersonal hiezu benötigten Kräften hat vor allem Kammersänger Pennarini aus der Titelrolle eine Prachtfigur geschaffen. Ebenso war Bittners „Musikant" für Nürnberg neu. Vorzügliche Besetzung der Rollen und eine tadellose Herausarbeitung aller geistreichen, humorvollen Details durch Kapellmeister Pitteroff sicherten auch diesem musikalisch fein gezeichneten Genrebildchen aus dem Musikanten- und Dorfleben eine begeisterte Aufnahme. Kapellmeister Heger hat neben einer peinlich genauen Neueinstudierung von „Troubadour" und „Zauberflöte" eine künstlerische Tat mit „Salome" und der Erstaufführung von d'Alberts „Die toten Augen" vollbracht. Man bewundert neben seiner Gewissenhaftigkeit und Intelligenz an diesem Künstler immer mehr das sichere Stilgefühl, das ihn in so gänzlich verschiedenen Musiksphären immer das Richtige treffen läßt.

In den genannten Bühnenwerken haben sich die wiederholt gewürdigten Vorzüge der Herren Direktor Pennarini, Langefeld, Spivak, Zeisl, Landauer, Kaliger, Fleischmann und der Damen Brun, Ethofer, Franke, Millinkovic wieder aufs beste bewährt. Hervorgehoben zu werden verdient der strebsame Bassist Biehler, dessen Organ an Volumen und Umfang gewachsen ist und der in der Durchführung ernster wie komischer Rollen ganz erhebliche Fortschritte gemacht hat. Von den neuengagierten Mitgliedern hat der Baritonist Semper ein schönes Organ, nur der Konsonant „r" bereitet ihm merkliche Schwierigkeiten, und sein Spiel muß noch lebendiger werden. Neuhausen besitzt einen sonoren Baß, aber noch wenig Routine. Auch der Tenorist Wagner verrät den Anfänger, singt indessen mit gutem Klang und erfreulicherweise ohne jegliche Unart. Die Leistungen der jugendlich-dramatischen Sängerin Falk waren bisher ungleichmäßig; die an sich hübsche Stimme, welche gut für kindlich-naive Rollen geeignet ist, klang zuweilen recht schwach. Sehr gewandt im Spiel erwies sich Fränzi Koch mit einer Stimme von bedeutender Tragfähigkeit; auch die Opernsoubrette Schwarz hat einen günstigen Eindruck erweckt. Eine tüchtige Kraft wurde in Frl. Müller gewonnen, welche ihre Rollen sehr munter und gewandt zu singen und spielen versteht; sie muß sich nur deutlicherer Aussprache im Dialog befleißigen. Die Altistin Almoslino hat gute, jedoch für die Azucena-Rolle zu wenig wuchtige Stimmittel. Eine besondere Freude war es, die von früher her beliebte Koloratursängerin Heyl nach ihrer Genesung im „Musikanten" als gewandte, zierliche Violetta wieder auf der Bühne begrüßen zu können.

Der Reigen der Konzerte nahm einen vielverheißenden Anfang mit einem von der hiesigen Hofpianistin Gabriele v. Lottner veranstalteten Brahms-Konzerte, bei welchem diese hervorragende Künstlerin das B dur-Konzert, Grümmer und A. Busch aus Wien das Doppelkonzert für Cello und Violine Op. 102 spielten. Die Leitung des Orchesters, das noch die C moll-Sinfonie brachte, lag in den bewährten Händen Meister Löwes. Ein Konzert des Vereins zur Pflege alter Musik gab Fr. v. Lottner, der Geigerin Fink-Zollitsch, dem Cellisten Kühne und Konzertmeister Meyer (Violine und Viola) von hier Gelegenheit, ihr gereiftes musikalisches und technisches Können aufs neue darzutun. Die Veranstaltung förderte unter Verwendung des Cembalo (v. Lottner) und der Viola da Gamba (Prof. Grümmer) mit Begleitung eines von Kapellmeister Heger subtil dirigierten Kammerorchesters entzückende alte Kompositionen zutage, unter denen das Gambenquartett von Hammer die Glanznummer bildete. Von weiteren Nürnberger Künstlern machten sich der Baritonist Hußla und Kammersängerin Koboth neben dem Vortrage klassischer Gesänge um die Bekanntmachung von Liedern und Duetten neuerer musikalischer Lyrik verdient, wobei der Pianistin Kalb-Deckers vortreffliche, stimmungsvolle Begleitung wesentlich zum Erfolg beitrug. Auch Hedwig Tritton entpuppte sich als hochbegabte Klavierspielerin, der namentlich die zierliche Musik Mozarts gut liegt. Mit der Sonate Op. 55, die sie zusammen mir dem temperamentvollen Geiger Ochsenkiel spielte, hat sie den Komponisten Georg Schumann hier eingeführt. Werke von Brahms füllten außer oben schon genanntem Konzert noch zwei weitere Abende. Die F moll-Klaviersonate fand eine sehr feurige Ausdeutung durch Hans Bruch (Mannheim); zwei durch Lina Sprenger (Klavier) und H. Daucher (Violine) wiedergegebene Violinsonaten waren im Zusammenspiel nicht ganz ausgeglichen; für die Lieder bringt Martha Bruch (Köln) viel Empfindung und einen gut geschulten Sopran von dunkler Färbung mit, während das spröde Organ des Baritonisten Weßbecher (Karlsruhe) trotz des durchgeistigten Vortrages keinen Vollgenuß aufkommen läßt. Die genannten Geschwister Bruch sind die talentierten Kinder des Dirigenten Wilh. Bruch des hiesigen philharmonischen Orchesters, das unter seiner Leitung im Orchester-Verein als Neuheit die „Tragische Ouvertüre" von Brahms, dann Weingartners wenig einheitliche, an verschiedene andere Sinfoniker gemahnende F dur-Sinfonie und ein äußerst melodiöses Mozartsche Liebenswürdigkeit mit volkstümlicher Melodik vereinigendes Concertante für 4 Violinen mit Orchester von Maurer sehr gut einstudiert brachte.

Seit der Philharmonische Verein August Scharrer zum Dirigenten erwählt hat, zeichnen sich die orchestralen Darbietungen durch große rhythmische Bestimmtheit und stilvolles Erfassen der Eigenart der Komposition aus. Ganz besonders wohltuend empfindet man dies bei den Klassikern, vor allem den Schöpfungen Mozarts und Beethovens. Im 1. Konzerte führte sich Scharrer sehr vorteilhaft auch als Komponist mit einer Sinfonie in D moll „Per aspera ad astra" Op. 23 ein. Originell in der Erfindung spiegelt das Werk die musikalische

Intelligenz, den feinfühligen Sinn für Klang und die souveräne Beherrschung polyphoner Satztechnik wie moderner Instrumentierung seines Schöpfers wider. Den reizvollsten Satz der mit warmem Beifall aufgenommenen Sinfonie bildet das Scherzo. Den Eindruck künstlerischer Vollendung hinterließ der Vortrag des Dmoll-Klavierkonzertes von Brahms durch die Kammervirtuosin Kwast-Hodapp. Ein 2. Konzert war selten gehörten, im Verein noch nicht aufgeführten Werken Mozarts geweiht, wobei sich in Marie Werner-Keldorfer (München) eine ausgezeichnete Mozart-Sängerin mit äußerst sympathischer Stimme von glockenreiner Höhe vorstellte.

Im Lehrergesangverein wurde anläßlich des Reformationsjubiläums „Gustav Adolf" von Max Bruch unter Scharrers impulsiver Direktion mit Zuziehung der Altistin Leydhecker (Berlin), des Baritons Hußla (Nürnberg) und Tenoristen Wormsbächer (Hamburg) aufgeführt. Der Chor sang sehr präzis und klangschön in den wirkungsvollen volkstümlichen und mehrstimmigen Chorsätzen, und bei den Solisten gefiel hauptsächlich die pastose Altstimme.

Größte Sorgfalt hatte Hans Dorner im Verein für klassischen Chorgesang auf die Einstudierung des Oratoriums „Elias" verwendet. Der durch den Nürnberger Männergesangverein verstärkte Chor folgte willig jedem Winke des Dirigenten und sang sehr sauber und kraftvoll die schwierigen Chorpartien. Unter den Solokräften besitzt die Sopranistin Freund-Mott (Breslau) ein prächtiges, durchdringendes Organ; der Alt Werner-Jensens (Berlin) dagegen vermochte den großen Saal nicht zu füllen, doch hat diese Sängerin den Oratorienstil am besten getroffen, was trotz der glänzenden Stimmittel Pennarinis diesem nicht ganz glückte. Der an Stelle des unpäßlich gewordenen Kase eingesprungene Baritonist Schwendy (München) war nicht imstande, der anstrengenden Titelrolle gerecht zu werden.

Der hochstehenden Gesangeskunst des Leipziger Baritons Kase konnte man aber bei einer Veranstaltung des Industrie- und Kulturvereins mit Entzücken lauschen, bei welcher Gelegenheit Chormeister Blaurock mit einem Männerchor und einem Streichquartett im Haydnschen Stile als talentvoller Komponist an die Öffentlichkeit trat. Die hiesige Ortsgruppe des Richard Wagner-Verbandes Deutscher Frauen hatte die Liszt-Schülerin Laura Rappoldi-Kahrer (Dresden) zu einem Klavierabend gewonnen, bei welchem unter anderem auch das selten gehörte Variationenwerk „Hexameron" von Liszt mit einer geradezu verblüffenden Virtuosität und physischen Kraft eine glänzende Wiedergabe erfuhr.

Besser besucht als je sind heuer die Volkskonzerte, in denen Kapellmeister Wilh. Bruch in bestmöglicher Vorbereitung neben den Sinfonien der Klassiker und den immer wiederkehrenden Repertoirnummern heuer auch eine Reihe neuer oder in den Volkskonzerten weniger gehörter Werke, darunter Glazounows farbenprächtige, melodienreiche Bdur-Sinfonie vorführte. Von den bei diesen Veranstaltungen aufgetretenen Instrumentalsolisten verdienen genannt zu werden die Pianistinnen Zahn und Leyckam (Nürnberg), dann für Violine die hiesigen Konzertmeister Horváth, Ochsenkiel, Pesold und der Cellist Frank (Frankfurt a. M.). Gesanglich Vorzügliches boten die Künstler vom Stadttheater: Rosa Ethofer, Auguste Gerstorfer und der Baritonist Semper; mit gutem Erfolg ließen sich auch die Sängerinnen Weinschenk (Mainz), Schuster (Frankfurt a. M.), Detitius (Lübeck) und v. Dowerow (München) hören.

Von auswärts erschienen an eigenen Abenden konzertgebend der vielversprechende Pianist Rossert (München), dem nicht nur glänzende Virtuosität, sondern auch gediegene Mukikalität nachzurühmen ist und der leider einen noch nicht konzertreifen Sänger Sedlmayr begleiten mußte, dann die durch Temperament und entzückende Tongebung bestrickende Geigerin Stubenrauch-Kraus (München). Wertvolle Liederabende veranstalteten das Kammersänger-Ehepaar Heinrich und Katharine Knote (München—Bayreuth) und die Lautenkünstler Laura v. Wolzungen und Rob. Kothe.

Aus Osnabrück

Von H. Hoffmeister

Ende Dezember

Wir sind unserem Musikverein zu großem Dank verpflichtet, daß er uns zum Beginn des Winters nach langer durch den Krieg bedingter Pause wieder ein größeres Orchesterkonzert bieten konnte, zu dessen Ausführung das Bremer Philharmonische Orchester unter Professor Wendels Leitung gewonnen war. Beethoven war das Konzert geweiht, dessen Egmontouvertüre, die 8. und 5. Sinfonie darin zur Ausführung kamen. Hohes Lob gebührt der Kapelle und ihrem Leiter für die hervorragende und mustergültige Vorführung Beethovenscher Muse, die uns der gegenwärtigen Kriegsmisere auf einige Stunden entzog und den Geist zu lichten, seligen Höhen hehrer Kunst emporhob.

Etwas dagegen ab fiel das zweite Konzert des Vereins, das von den beiden hier sehr beliebten und geschätzten Künstlern Gerard Bunk und Otto Süße bestritten wurde. Für dies Konzert war ursprünglich Graf v. Wesdehlen als Pianist in Aussicht genommen, der aber als Feldgrauer keinen Urlaub dazu bekommen hatte. Bunks großes technisches Können und sein durchgeistigter Vortrag von Beethovens Appassionata sowie von Chopins Scherzo Hmoll und der Asdur-Polonaise bewiesen aufs neue seine hohe Künstlerschaft und ließen ihn reiche Anerkennung finden, für die er in der Zugabe von Schubert-Tausigs Militärmarsch dankte. Otto Süße zeigt noch immer eine glänzende Vortragsweise, vorzügliche Gesangsbildung und hohe künstlerische Intelligenz, jedoch fehlt ihm nachgerade der Glanz und Reiz frischer Stimmittel. Außerdem hätte er wohl eine mehr zusagendere Auswahl von Liedern treffen können. Schumanns „Belsazar" und „Der Husar" sowie Liszts „Du bist wie eine Blume" waren wohl die wertvollsten Darbietungen, die durch Bunks vortreffliche Begleitung am Flügel wesentlich unterstützt wurden.

Musikdirektor Hasse, der Dirigent unseres Musikvereins, zurzeit Kapellmeister an der Front im Osten, war kürzlich auf Urlaub hier und gab im Verein mit Professor Richard Sahla einen Sonatenabend für Klavier und Violine zur Freude des Musikvereins, an dem außer den Sonaten in Adur von Brahms und Gdur (Nr. 11) von Mozart noch das neueste Opus von Karl Hasse: Sonate in Amoll Op. 18 für Violine und Klavier, aus der Taufe gehoben wurde. Beide Interpreten waren wohl die berufensten dazu, das neue schöne Werk voll erfreulicher Frische, Kraft und Gedankenreichtum packend zu gestalten. Der Komponist benutzt die alte Form der Sonate, füllt sie aber mit neuem Geist, neuen Klangwirkungen und Überraschungen, ohne die Grenzen des Schönen, des echten Kunstwerkes zu überschreiten. Die Aufführung brachte dem Werke einen durchschlagenden Erfolg. Neben diesem Sonderkonzert hatte der Musikverein noch ein zweites Sonderkonzert veranstaltet. Angeregt durch die freudige Aufnahme und den glänzenden Erfolg des ersten Orchesterkonzerts hatte der Verein trotz aller Kosten und Mühen nochmals die Bremer Philharmoniker für ein zweites Konzert herangezogen und einen Wagner-Abend veranstaltet, der trotz erhöhter Eintrittspreise doch ein volles Haus und starken Beifall fand. Professor Wendel und seine Künstlerschar boten außer dem Siegfriedidyll, den Ouvertüren zum „Fliegenden Holländer" und zu „Tannhäuser" die ansprechendsten, gerade für den Konzertgebrauch geeignetsten Szenen aus Wagners Hauptwerken in so vollendeter Weise, daß heller Jubel und Beifall das Haus erfüllte, worüber die Künstler mit der Zugabe von Wagners Kaisermarsch dankend quittierten.

Der erste gebotene Kammermusikabend zeigte insofern eine Änderung gegen früher, als er zu einem literarisch-musikalischen Abend umgestaltet war. Professor Dr. Ranisch von hier führte die Hörer durch einen fesselnden Vortrag in das Verständnis der Lieder aus Goethes „Westöstlichem Divan" ein, von denen eine Anzahl von Schumann, Schubert und Wolf vertont sind und von den beiden Künstlern, Frau Schmitz-

Schweiker (Berlin) und dem Sänger Randebrok (Wilhelmshaven), mit Begeisterung und künstlerischer Vollendung vorgetragen wurden.

Auch wertvolle kirchenmusikalische Gaben bot uns das abgelaufene Quartal. Organist Prenzlers Bußtagskonzert in St. Katharinen brachte Rheinbergers Konzert für Orgel und Orchester neben verschiedenen Chor- und Solosachen, von denen Bachs schöne Kantate „Gott, der Herr, ist Sonn' und Schild" am großartigsten wirkte. Auch zum Reformationsjubiläum und am Totensonntag zu Ehren der Gefallenen hatten unsere Organisten sehr erhebende musikalisch-liturgische Feiern veranstaltet, von denen ich Musikdirektor Paul Oesers 32. Orgelvortrag zum Totensonntag mit Orgelwerken von Händel, Brahms, Rheinberger und Mendelssohn sowie mit Liedern von Frank, Bach u. a. (gesungen von Frau Hennemann-Ruijs) besonders hervorheben möchte.

Rundschau

Oper

Barmen In dem von Dr. Fischer geleiteten Neuen Stadttheater nahm der Monat November den gewohnten Verlauf, erprobte deutsche und ausländische Werke füllten den Spielplan. Leider stehen fremde Tondichter stark im Vordergrunde. Mignon, Troubadour und andere ausgeleierte Sachen werden in regelmäßiger Wiederkehr einem Publikum, das scharenweise zum Kunsttempel sich drängt, vorgesetzt. Wenn nun gar noch ein Machwerk wie das Dreimäderlhaus nicht vom Spielplan verschwinden will, so darf man sich nicht wundern, wenn manchem Kunstfreund die Freude, der Genuß am Theaterbesuch gestört und verdorben wird. Wieviel Güter könnten nicht in der musikalischen Erziehung und Hebung des Volkes geleistet werden, wo so viele tüchtige Kräfte vorhanden sind, wie das in Barmen der Fall ist. So erlebte der Lohengrin eine musikalisch hoch zu bewertende Aufführung. Als umsichtiger Kapellmeister bewährte sich Wilhelm Reuß. Rein und schön erklangen die Chöre. In Haltung und Stimme war A. Bürger ein trefflicher Lohengrin: im Gesang Vollwertiges leistete Leo Kaplan als König Heinrich.

H. Oehlerking

Elberfeld Aus unserem, vom Intendanten Artur v. Gerlach geleiteten Stadttheater ist während des Monates November nichts Besonderes zu berichten. Zu tadeln ist, daß auf Kosten unserer deutschen Meister die ausländischen Erzeugnisse — Mignon, Rigoletto — zu stark berücksichtigt und dem oberflächlichen Geschmack der breiten Masse unnötige Zugeständnisse — wie durch das Dreimäderlhaus! — gemacht werden. Musterhaft in fast allen Teilen war eine Meistersingeraufführung unter Hans Knappertsbuschs feinsinniger Leitung. Oberspielleiter Böttcher schuf eine Reihe farbenprächtiger, lebensvoller Bilder. Für die Hauptrollen waren auswärtige Gäste gewonnen, die ihr Bestes gaben: Paul Bender vom Hoftheater in München den Hans Sachs, Robert Hutt von der Berliner Hofoper als Walter v. Stolzing, Heinrich Schultz vom Hoftheater in Schwerin Beckmesser, Kammersänger Waldemar Henke von der Berliner Hofoper als David. Die einheimische Sängerin Erna Hallensleben war ein treffliches Evchen; ihr stand die Magdalene von Else Günsel-Bengell würdig zur Seite.

H. Oehlerking

Konzerte

Barmen Anläßlich des Reformations-Jubeljahres widmete der von der Organistin E. Potz geleitete, junge Barmer Bach-Verein seine 15. geistliche Abendmusik dem Gedächtnis Luthers, indem er Lieder dieses großen, deutschen Mannes in Tondichtungen eines S. Bach, Johann Walther, Nikolaus Hauff, Hans Leo Haßler zu Gehör brachte. Auch mit dem 4stimmigen Chor von Martin Luther „Non moriar sed vivam", einem kunstvollen Motettensatz, der die Melodie im Tenor hat, wurden wir bekannt gemacht. Durch die 11 teilige, abwechselungsreiche Vortragsfolge zog sich als einheitlicher Faden das Motto: „Der Gerechte wird grünen wie ein Palmbaum, er wird wachsen wie eine Zeder auf Libanon". An der künstlerischen Ausführung waren solistisch beteiligt: Käthe Schellhase-Thomas (Recklinghausen) (Alt), Marie Queling (Köln) (Violine), Elisabeth Potz (Barmen) (Orgel). Konnten die Leistungen der Solisten hohen Ansprüchen völlig genügen, so machten sich im Chor als Folge fehlender Männerstimmen hier und da Unvollkommenheiten in Tongebung, Tonreinheit u. dgl. geltend. Wie groß das Verlangen des Volkes nach guter, geistlicher Musik ist, wie sie hier ständig geboten wird, erhellt aus dem Umstand, daß die alte Wupperfelder Kirche lange vor Beginn des Konzertes bis auf den letzten Stehplatz gefüllt war.

H. Oehlerking

Berlin Carl Prohaska, Lehrer für Komposition an der k. k. Akademie der Tonkunst in Wien, trat mit einer abendfüllenden Chorkomposition erstmalig vor das Berliner Publikum: die Singakademie unter Leitung von Georg Schumann brachte seine Frühlingsfeier für Soli, Chor, Orchester und Orgel zur Erstaufführung. Die textliche Unterlage bietet eine Ode von Klopstock, deren Wahl den Komponisten ehrt. Das Werk gliedert sich in drei Teile, und schon das Orchestervorspiel zeigt stark eigenartige Prägung. Die thematische Erfindung ist ursprünglich, phantasievoll und von Enthusiasmus getragen, die Instrumentation vielfarbig und originell. Es seien nur hier einige Stellen angezogen: die Einführung des Tenorsolos „Wir sind die Tausendmaltausend" mit dem melodieführenden Englischhorn, die Begleitung des Altsolo „Mit tiefer Ehrfurcht" und die wundervolle Orchesterbehandlung bei dem Sopransolo „Lüfte, Lüfte, die mich umwehn". Ferner das Vorspiel zu dem Chor „Nun schweben sie, rauschen sie, wirbeln die Winde", endlich ein orchestrales Gemälde von Meisterhand — das Gewitter. Die Behandlung des vokalen Apparates steht nicht auf gleicher Höhe. Die zwei Hauptgrundsätze eines klangvollen Vokalsatzes, Deklamation und Innehalten des physiologischen Stimmumfanges sind auf Kosten der Wirkung unterbrochen. Die Textworte sind vielfach auseinandergezogen, worunter der Zusammenhang leidet, oder die Rhythmik ist gesucht wie in dem Soloquartett „Aber du, Frühlingswürmchen, das grünlich golden neben mir spielt". Unter einer unvokalen Behandlung leiden vor allen die Chorsoprane, z. B. in dem großen Gewitterchor „Hört ihr ihn, den erschütternden Donner" und später in dem Anruf „Jehova", wo der Sopran auf as b der zweigestrichenen Oktave im ffff vor eine nicht zu lösende Aufgabe gestellt ist. Der Singakademie-Chor beeiferte sich nach Kräften, aber diese Partien werden in der Wirkung immer enttäuschen. In den Solopartien waren Gertrude Förstel, Hertha Dehmlow, Waldemar Henke erfolgreich, Wilh. Guttmann auffallend matt beschäftigt. Der Erfolg des Werkes war bedeutend, wenn auch nicht einheitlich.

K. Schurzmann

Elberfeld Nicht weniger als vier Kantaten von Bach hatte die A. Siewertsche Musikschule zur 400 jährigen Gedenkfeier der Reformation ausgewählt: Gott, der Herr, ist Sonn' und Schild, Wär' Gott nicht mit uns diese Zeit, Jauchzet Gott in allen Landen, Ein feste Burg ist unser Gott. Leider stand Wollen und Können nicht in rechtem Verhältnis zueinander. Am meisten litten die Darbietungen unter unzureichendem Material in den Chorstimmen. Weit besser kamen die Solopartien zur Wirkung.

Einen schönen Verlauf nahm der 2. volkstümliche Musikabend von Frau Ellen Saatweber Schlieper. Sie spielte

mit A. Kropholler (Bremen) Sonaten für Klavier und Violoncello von Beethoven und Brahms, Frau Julie Klimmerboom sang Lieder von Brahms, H. Wolf und R. Strauß feinsinnig vor.

Auf künstlerischer Höhe stand das 2. Sinfoniekonzert des Städtischen Orchesters unter Leitung von A. Höhne, der u. a. F. Schuberts anmutige und kraftvolle Cdur-Sinfonie feinsinnig vorführte. Genußreich war der 2. Kammermusikabend der Vereinigung der Kammermusikfreunde, veranstaltet von A. Siewert; er bescherte u. a. das Klavierquartett Cdur Op. 47 von Schumann, das Klaviertrio Ddur Op. 5 von Wolf-Ferrari.

H. Oehlerking

Leipzig Maria Schultz-Birch setzte ihre unter der Bezeichnung Musik der Zeitgenossen veranstalteten Abende fort, in denen sie mit neuen Erzeugnissen lyrischer oder kammermusikalischer Tonkunst bekannt machte. Am dritten Abend kam W. Niemann mit drei Klavierstücken zu Worte, die ihn als begabten, feinfühligen Lyriker und als künstlerischen Nachfahren der zartbesaiteten und doch schwungvollen Klaviermeister Grädener, Theodor Kirchner und Jensen zeigen, zugleich aber offenbaren, daß sich auch vom Auslande (Mac Dowell, Debussy) manches lernen läßt, ohne daß man dem Vorbild etwa sklavisch erliegen muß. Die Niemannschen Stücke klingen und sind echt klaviermäßig geschrieben. Else Grams aus Berlin trug sie beschwingt vor. Dann folgte R. Strauß mit seinen Notturno für Alt, Violine und Klavier aus Op. 44, das den schwülen, schwülstigen Versen Dehmels mit sinnlich schönen Klängen beizukommen sucht. Maria Schultz-Birchs voller Alt, Nicolas Lambinons ausdrucksvolles Violinspiel und Max Ludwigs gewandte Bewältigung des Klavierparts verhalfen dem Werk zu sehr beifälliger Aufnahme. Schließlich vereinigten sich Else Grams und Herr Lambinon zum belebten Vortrag von Strauß' Esdur-Violinsonate aus dem Jahr 1887, und die Konzertgeberin ließ später Straußsche und andere Lyrik folgen. K.

Sehr anregend verlief ein musikalisch-literarischer Abend, an dem Professer Josef Pembaur der Sopranistin Mignon Gers und dem Baritonisten Ernst Possony, die einige sehr schöne Lieder für Sopran und Bariton von Carl Pembaur (Dresden) vortrugen, ein trefflicher musikalischer Beistand am Flügel war. Possony erfreute außerdem noch mit wertvollen Gesängen aus der Feder Hans Hermanns. Der einheimische Dichter Gustav Herrmann bestritt den literarischen Teil des Abends mit einer Anzahl gedankenreicher und formschöner Dichtungen, unter denen „Jkaros“ besonderer Beachtung wert war. Josef Pembaur aber krönte das Ganze mit dem hinreißenden Vortrage von Chopins Ballade in F und Liszts 13. Rhapsodie.

Frau Klara Senius-Erler bot Lieder von Mendelssohn und Schubert, sodann einiges von Hugo Wolf und Mussorgsky, dem 1881 verstorbenen Russen. Daß der Kreis dessen, was Frau Senius-Erler wirkungsvoll zu gestalten vermag, nicht das Tragische, Heroische, Leidenschaftliche umfaßt, sondern mehr durch die Schönheitsform des Anmutigen, Naiven erfüllt wird, scheint niemand besser zu wissen als sie selbst, die mit künstlerischer Selbsterkenntnis ihr Programm immer aus diesem Kreise wählt. Die Szenen aus der Kinderstube von Mussorgsky sang sie ganz reizend. Sehr gut begleitete Kapellmeister Alfred Simon.

Leo von Herget gab einen von künstlerischem Erfolge und herzlichem Beifalle begleiteten Liederabend. Der Sänger besitzt zunächst eine schöne, warme Stimme, sodann aber ein so inniges Verständnis für das deutsche Lied, einen so gemütvollen Ausdruck, wie man ihn nur bei Sängern von Bildung und poetischer Begabung antrifft. Er sang Schumanns Dichterliebe, Lieder von R. Strauß, Schubert und Carl Pembaur, seinem künstlerischen Assistenten am Flügel.

Günther Homann ist ein Pianist, der schon Tüchtiges gelernt hat, wie aus der Wiedergabe von Beethovens 32 Variationen und Schumanns Karneval zu ersehen war — aber gerade mit diesen Stücken hätte er noch warten sollen. Wer im Leben wie in der Kunst nicht schon einiges erfahren, mit Schmerz und Mühe erfahren hat, wessen Denken und Fühlen noch harmlos in kleinem Kreise sich bewegt, der möchte namentlich Schumann noch einige Jahre ruhen lassen. Homanns Spiel wird sich mit der zunehmenden Reife gewiß noch konsilidieren und glätten; er besitzt zweifellos das Zeug zu einem trefflichen Pianisten.

Frau Irma Tervani hatte diesmal nicht abgesagt, aber sie ließ sich wegen Indisposition entschuldigen. Das war eigentlich nicht nötig, denn man hörte ihrem Gesang absolut nichts Müdes an. Frau Tervani versteht nicht nur zu singen, sondern auch vorzutragen. Jedenfalls ist sie eine stark empfindende Künstlerin von reichem Gefühlsleben, die Robert Franz und Schubert ebenso beizukommen vermag wie Brahms, Weingartner, Schillings, Strauß und noch moderneren Tondichtern. Dr. R. Meyer begleitete anschmiegend, doch teilweise zu aufdringlich. Der mitwirkenden Pianistin Ella Raffelson mangelt es nicht an technischem Können, aber an Innerlichkeit, Aufschwung und Eigentümlichkeit.

Telemaque Lambrino gab wieder einen Beethoven-Abend mit dem gewohnten Erfolge. Es wäre nicht richtig, Lambrino als bloßen Bravourspieler zu schätzen. Die Verbindung des Virtuosen mit dem guten Musiker ist längst in ihm vollzogen; der weitere Schritt zum Poeten ist noch zu tun. Ist er getan, dann wird man neben der sorgsamsten Anwendung aller Ausdrucksmittel immer auch den rechten Ausdruck hören; das Innere des Spielers wird sich mit dem Geiste des Komponisten assimilieren und Lambrino den ersten Pianisten beigezählt werden müssen.

Bruno Esbjörn ist ein tüchtiger, wenn auch noch nicht fertiger Geiger. Sein Vortrag des Amoll-Violinkonzertes von Tor Aulin interessierte, wirkte aber keineswegs hinreißend, da ihm Kraft und Größe fehlten. Erik Hafgren, sein skandinavischer Landsmann, saß am Flügel und tat sein möglichstes, um das Orchester zu ersetzen.

Martin Oberdörffer, der geschätzte einheimische Baritonist, brachte sich durch einen Liederabend wieder in Erinnerung. Er sang eine große Anzahl meist selten zu hörender, interessanter Lieder. Besonders dankbar begrüßte man die Wahl einiger Gesänge von Wilh. Berger und Anton Rückauf. Ausgestattet mit einer gut geschulten sympathischen Stimme, musikalischem Verständnis und herzenswarmen Ausdruck hat er uns an diesem Abend Gesang gegeben. Was zwischen Pathos und Humor liegt, hat Oberdörffer besonders kultiviert. Amadeus Nestler war ein feinfühlender, axakter Begleiter.

Erna Hähnel gehörte zu den anziehendsten Erscheinungen dieses Konzertwinters. Ihr klangvoller, schmiegsamer, ungemein leicht ansprechender, in trefflicher Schule herangebildeter Sopran fand in einem Programm, das — vollständig von der Schablone abweichend — Lieder von Smigelski, Thuille, Marx und Sekles (entzückende Miniaturen aus dem Schi-King) aufwies, ein weites Feld vielseitigster Verwertung. Die junge strebsame Sängerin scheint zu jenen glücklichen Naturen zu gehören, deren Anlagen von Haus aus in harmonischem Ebenmaß stehen, deren Entwicklung ohne vulkanische Prozesse, ohne verwirrende Trübung vor sich geht. Klar, überzeugend, mit gewinnender Anmut spricht ihr Gesang zum Hörer. Und über allem, was sie unternimmt, schwebt der Geist sicheren Gelingens, eine für ihre Jugend erstaunliche Festigkeit erprobter Kunstanschauung, der Frohsinn eines wohlbestellten Gemütes.

Kreuz und Quer

Berlin. Ein Johannes Bartz-Abend fand im Lessing-Museum statt. Johannes Bartz, am 19. Januar d. J. 70 Jahre alt geworden, stammt aus Stargard i. Pom. und ist seit 1868 als erfolgreicher Pionier deutscher Musik in Moskau tätig gewesen, wo er Organist und Chorleiter an der St. Peter- und Paul-Kirche und Dirigent des dortigen Männergesangvereins war. Er wurde mit 16 Jahren Schüler des Leipziger Konservatoriums, wo Moritz Hauptmann, E. F. Richter und Karl Reinecke seine Lehrer waren; 1904 erschienen von ihm bei P. Papst in Leipzig 180 volkstümliche Lieder für eine Singstimme mit Klavier-

begleitung; seine Motetten wurden von den Leipziger Thomanern und dem Dresdener Kreuzkirchenchor viel gesungen; auch für Männerchor, gemischten Chor, Kammermusik hat Bartz wertvolle Kompositionen geschrieben. Seit Kriegsausbruch lebt der Siebzigjährige als Zivilgefangener in Ufa im Ural. Zu seiner Ehrung hielt nun am 25. v. Mts. Musikschriftsteller Erich Müller-Steglitz den einleitenden Vortrag, das Steiner-Rothstein-Quartett spielte sein Streichquartett in Cdur als erste deutsche Aufführung, während seine Schülerin Frau Else Reiche aus Moskau und Konzertsänger A. N. Harzen-Müller, begleitet von Carl Schwinck und Magdalena Taube, einen reichen Strauß seiner Liederkompositionen darboten. H.-M.

— Prof. Siegfried Ochs, der Leiter des von ihm begründeten Philharmonischen Chores, wird am 19. April dieses Jahres 60 Jahre alt.

— Im Berliner Deutschen Opernhause kommt die Oper „Liebesketten" von Rudolf Lothar, Musik von d'Albert, zur Aufführung. Das ursprünglich dreiaktige Werk wurde für die dortige Aufführung auf zwei Akte verkürzt.

— Das Berliner Blüthner-Orchester unternimmt im April eine Konzertreise nach Rumänien und Ungarn; es will in Budapest zwei, in Bukarest fünf Sinfoniekonzerte geben.

— Für die Berliner Hofoper wurde Heinrich Tiemer vom Mannheimer Hoftheater als Nachfolger von Joseph Schwarz verpflichtet.

Budapest. Der bisherige Regierungskommissar der Königl. Oper und des Nationaltheaters in Budapest Graf Nikolaus Banffy ist zum Oberdirektor dieser staatlichen Theater ernannt worden.

Dresden. In Riga werden von der Dresdner Hofoper in der Karwoche Aufführungen von „Fidelio", „Meistersinger" und „Tiefland" veranstaltet werden. Ferner soll im Theater ein Beethoven-Strauß-Konzert, in der Kirche ein Konzert mit Bruchstücken aus „Parsifal" stattfinden.

— Musikdirektor Prof. Wilhelm Seifhardt, Oberlehrer am Fletcherschen Seminar und Organist an der Garnisonkirche, ist im Alter von 67 Jahren gestorben. Er war am Dresdner Konservatorium ein Schüler von Julius Rietz in der Kompositionslehre. 1885 wurde er Nachfolger Robert Pfretschners und Lehrer für Musik am Fletcherschen Seminar, 1901 zum Königl. Musikdirektor, 1913 zum Professor ernannt. Prof. Seifhardt entfaltete eine rege Tätigkeit im Musikpädagogischen Verein, dessen Vorsitzender er seit 1898 war.

Erlangen. Das von dem Nachfolger Prof. Oechslers, Herrn Universitätsmusikdirektor Prof. Schmidt, in der Neustädter Kirche veranstaltete geistliche Konzert darf als ein Markstein in der Geschichte des musikalischen Lebens in Erlangen bezeichnet werden. Diese Aufführung der Bach-Kantaten war ein musikalisches Ereignis von größter Bedeutung für Erlangen. Sie zeigte vor allem, daß wir für den schweren Verlust, den uns der Hingang eines Künstlers wie Prof. Oechslers bereitete, in seinem Nachfolger aus dem freundlichen Tauberstädtchen Rothenburg einen vollwertigen Ersatz gefunden haben.

Hannover. Die Stimmbildnerin und Konzertsängerin Willi Kewitsch hielt in Hannover einen Vortrag über Stimmbildung mit praktischen Beispielen, der starkes Interesse erregte und großen Beifall fand. In den Osterferien wird sie hier einen praktischen Kursus veranstalten.

Leipzig. Hier starb der Gesangsmeister Josef Gerhartz, Großherzogl. Hofopernsänger.

— Die Leipziger d'Albert-Woche beginnt am 10. März mit der Uraufführung des „Stier von Olivera", dieser folgt am 12. März die 25. Aufführung der „Toten Augen", am 15. März unter Leitung des Komponisten die 75. Aufführung des „Tiefland", am 16. März „Flauto solo" und „Die Abreise" in Neueinstudierung und am 17. März „Der Stier von Olivera".

Meiningen. Unter dem Schutze der Herzogin von Meiningen findet am 13. bis 16. April in Meiningen ein von der Franz-Liszt-Gesellschaft veranstaltetes Musikfest statt, dessen Reinertrag dem „Roten Kreuz" zufließen soll. Es sind zwei Orchesterkonzerte, ein Kammermusik- und ein Kirchenkonzert in Aussicht genommen. Programm: Faust-Sinfonie von Liszt; Bruckners Tedeum, eine Sinfonie von Weingartner; „Eleusisches Fest", Melodrama von Schillings; Märkische Suite von H. Kaun; Sinfonische Dichtung von Straesser. Die Leitung hat Hofkapellmeister Prof. Piening (Meiningen). Anmeldungen zum Besuch nimmt der Schatzmeister der Franz-Liszt-Gesellschaft, Herr B. Siegel (Berlin W, Uhlandstraße 48) entgegen.

Moskau. Hier starb der Direktor des Konservatoriums Sergej Iwanowitsch Tanejew (geb. 1856), der sich als Komponist einen Namen gemacht hat.

München. Die bekannte Pianistin Sofie Menter ist im Alter von 72 Jahren gestorben. Sie war eine Tochter des Cellisten Josef Menter und erhielt ihren Anfangsunterricht bei Fr. Niest (München), kam dann zu Tausig, zu Bülow und schließlich zu Liszt. Im Jahre 1872 verheiratete sie sich mit David Popper, von dem sie im Jahre 1886 wieder geschieden wurde. 1883 bis 1887 war sie Lehrerin am Konservatorium zu Petersburg. Dann kehrte sie in ihre Heimat zurück, wo sie in Stockdorf bei München lebte. Ihr Klavierspiel zeichnete sich durch elegante Technik aus. Von ihren Kompositionen sind die „Zigeunerweisen" für Klavier mit Orchesterbegleitung am meisten bekannt geworden.

— Der Münchener Kapellmeister Ludwig Rüth hatte in Kopenhagen mit einem Beethoven- und Brahms-Abend großen Erfolg.

Nürnberg. Im Stadttheater hatte die Erstaufführung der Oper „Schaharazade" von B. Sekles großen Erfolg. Wir berichteten schon nach der Uraufführung über das Werk.

Riga. Für das Rigaer Stadttheater wurde Spielleiter Harry Stangenberg (Frankfurt a. M.) als Oberspielleiter der Oper ab Herbst 1918 verpflichtet.

Salzburg. Zur Errichtung eines Festspielhauses in Salzburg wird von dort ein neuer Aufruf erlassen. Das Festhaus soll zunächst, aber nicht ausschließlich der Aufführung Mozartscher Werke sowie auch als Gastspielstätte für große Theater dienen.

Stuttgart. Im Stuttgarter Hoftheater hatte die Oper „Eros und Psyche" von Zulawski, Musik von Rozycki, einen vollen Erfolg.

Stockholm. Hier starb im Alter von 64 Jahren der Komponist Emil Sjögren, einer der namhaftesten Tondichter Schwedens, dessen Lieder Nationalgut seiner Heimat geworden sind und von dessen Schöpfungen namentlich Violinsonaten auch in Deutschland Anerkennung gefunden haben.

Schwerin. Vom Schweriner Hoftheater wurde die Oper „Der heilige Morgen" von Horst Platen (Kapellmeister des Hamburger Thalia-Theaters) zur Uraufführung angenommen. Den Hintergrund der Handlung bilden die Freiheitsbewegungen der Ukraine und der zaristischen Regierung vor dem Kriege.

Wien. In unserm letzten Wiener Musikbrief (Heft 7/8) ist ein schlimmer, eigentlich mehr komischer Druckfehler zu berichtigen; es soll natürlich Rubinsteins Ozean- (nicht Opern-) Sinfonie heißen.

— Der bekannte Violoncellist Professor Paul Grümmer wurde für Monat April (während der letzten vier Jahre zum dritten Male) für eine Konzertreise nach Bulgarien verpflichtet. Der Künstler wird in Sofia mit dem Königl. Orchester die Konzerte von Dvořák, Weingartner und Boccherini vortragen.

— In der Wiener Volksoper wurde die Oper „Schaaban" von Djelal Essad Bei, Musik von Radeglia, aufgeführt. Der Text ist eine Dorfgeschichte, die Musik hält sich in den kleinen Formen des Liederspiels. Am wirksamsten sind die Volksszenen und Nationaltänze.

Zittau. Starken Erfolg hatte ein von Karl Thiessen veranstalteter Kompositionsabend; besonders interessierten seine fünf plattdeutschen Volkslieder für Frauenterzett mit Klavierbegleitung.

Verantwortl. Schriftleiter: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes, Leipzig. — Verlag von Gebrüder Reinecke, Hof-Musikverlag in Leipzig, Königstraße 2. — Druck von Robert Noske, Borna-Leipzig.

Neue Zeitschrift für Musik

Begründet 1834 von ROBERT SCHUMANN

Seit 1. Oktober 1906 vereinigt mit dem »Musikalischen Wochenblatt«

Unabhängige Wochenschrift für Musiker und Musikfreunde

85. Jahrgang Nr. 11|12

Jährlich 52 Hefte. — Abonnement vierteljährlich M. 2.50. Bei direkter Frankozusendung vom Verlag nach Österreich-Ungarn noch 75 Pf., Ausland M. 1.30 für Porto.

— Einzelne Nummern 40 Pf. —

Schriftleitung:
Universitätsmusikdirektor
Prof. Friedrich Brandes

Hauptgeschäftsstelle und Verlag:
Gebrüder Reinecke, Hofmusikalienverleger
Fernsprech-Nr. 15085 LEIPZIG Königstraße Nr. 2

Donnerstag, den 21. März 1918

Zu beziehen durch jedes Postamt, sowie durch alle Buch- und Musikalienhandlungen des In- u. Auslandes.

Anzeigen: Die dreigespaltene Petitzeile 30 Pf., bei Wiederholungen Rabatt. Der Verlag des Blattes, sowie jede Annoncenexpedition nimmt solche entgegen

Musik als Kunst und als Wissenschaft

Von **Dr. Alfred Schnerich** (Wien)

Kunst und Wissenschaft sind zwei sehr ähnliche, und doch andererseits sehr verschiedene Materien. Bei der Kunst ist vor allem das Empfinden maßgebend, das durch die Technik, die vielfach reine Verstandesarbeit ist, zum Ausdruck gebracht werden soll. Die Wissenschaft ist vorwiegend Verstandessache, bei der allerdings das Empfinden doch nie ganz ausgeschaltet werden kann, denn derjenige, der keine Freude zu seiner Wissenschaft hat, wird seinen Beruf verfehlt haben. Allerdings gibt es Unterschiede: Bei den Naturwissenschaften, insbesondere bei der Mathematik, ebenso aber auch bei Grammatik usw. wird die persönliche Vorliebe auf das Urteil wenig oder gar nicht Einfluß nehmen. Ganz anders bei Geschichte im weitesten Sinne, wo sich der Verfasser unwillkürlich einer Zeitrichtung oder auch einer Person annimmt, selbst in der objektivsten Darstellung, falls es nicht ganz trockene Regesten oder Verzeichnisse sind. Gerade die Liebe, „Darstellung", welche dem Gegenstand zugewendet wird, macht denselben genießbar, verständlich, und bringt ihn uns näher.

Die Kunstwissenschaft im weitesten Sinne des Wortes, einerlei ob sie sich mit Literatur, Musik oder bildender Kunst befaßt, stellt sich die Aufgabe, die Kunst, insbesondere die der Vergangenheit, und insbesondere auch deren Vermittler, die Künstler uns näher zu bringen, beziehungsweise uns damit bekannt zu machen. Es geschieht dies auf verschiedene Weise: Dadurch, daß man unbekannte Werke allgemein zugänglich macht, daß man die Werke nach ihrem Inhalte und ihrem Verhältnisse zueinander erklärt, endlich daß man das Leben der Künstler oder auch das Kunstleben an gewissen Orten, Häusern oderFamilien darstellt, oder auch deren Äußerungen, inbesondere Briefe, weiteren Kreisen zugänglich macht.

Nicht eigentlich Aufgabe der Kunstwissenschaft ist die Abschätzung der einzelnen Perioden nach ihrem inneren Werte oder auch gegeneinander; ob ein Kunstwerk der einen oder anderen Periode gegenüber höher oder tiefer steht, einen „Fortschritt" oder „Verfall" bedeutet. Solche Abschätzungen sind in der exakten Wissenschaft nicht immer ganz zu vermeiden, aber man kommt dabei stets auf den Punkt, bei dem man sagen muß: „es ist Geschmacksache". Der eine stellt dies Kunstwerk oder diese Kunstrichtung höher, der andere jene. Allerdings lehrt die Erfahrung, daß bei aufmerksamem Beobachten die Meinungen nie derart auseinandergehen wie etwa bei einer Speise, die der eine köstlich, der andere widerlich findet.

Bei der Wissenschaft, die sich mit Dichtkunst oder bildender Kunst befaßt, sieht die wissenschaftliche Betätigung verhältnismäßig einfach aus. Um ein derartiges Kunstwerk richtig zu erfassen, braucht man das Kunsthandwerk keineswegs auch auszuüben. Es genügt insbesondere für die Methode eine mehr oder weniger gründliche Kenntnis, wie so ein Kunstwerk entsteht. Es kommt allerdings auch nicht selten vor, daß der ausübende Künstler dem „Gelehrten" etwas unsanft auf die Finger klopft, insbesondere in bezug auf Urteile über moderne Erscheinungen. Daß das Urteil von bedeutenden Künstlern auch bei geschichtlichen Denkmälern von großem Wert sein kann, ist andererseits selbstverständlich und bedarf nur der Andeutung. Im ganzen sind also die Grenzen zwischen der Tätigkeit der Künstler und des Kunsthistorikers ziemlich festgezogen. Die Kunsthistoriker haben die Sammlungen und Kunstbehörden erobert, und man wird dies als Notwendigkeit nach jahrelangen Kämpfen erkennen müssen, so sehr auch Spezialinteressen, auch Cliquenwesen genannt, wenig vorteilhaft hineinspielen, mit dem Bestreben, die Wissenschaft nach Möglichkeit zu monopolisieren und nur „Berufene" gelten zu lassen. Ob der Anziehungskraft des Gegenstandes macht sich aber eben in der Kunstwissenschaft die Mitwirkung von „Dilettanten" stark geltend, unbedingt weit mehr als in der Geschichte und insbesondere bei den geschichtlichen „Hilfswissenschaften", zu denen die Kunstwissenschaft methodisch gehört. Es ist allerdings zu scheiden zwischen „Dilettanten" und „Dilettantismus"; vor letzterem schützt das „Berufensein" keineswegs.

Gar nicht zu verwundern ist, daß von ausübenden Künstlern jeder Art die oft sehr kleinen Resultate mühevoller Forschung geringgeschätzt werden. Auch dies ist innerhalb gewisser Grenzen dem subjektiven Empfinden anheimgegeben. Manche anfangs wenig geschätzte Arbeit gewinnt später eine ganz unerwartete Bedeutung, allerdings auch umgekehrt. In der Terminologie sind wir heute gewöhnt, unter „Kunstwissenschaft" lediglich jene Wissenschaft zu verstehen, die sich mit bildender Kunst befaßt, und dieselbe von „Musikwissenschaft" ganz zu trennen.

* * *

In ein ganz eigentümliches Verhältnis zwischen Kunst- und Literaturwissenschaft tritt nun die Musikwissenschaft. Bei der Musik ist die Besonderheit, daß hier eine doppelte Tätigkeit erforderlich ist, zum mindesten ungleich mehr als in der Literatur. Ein musikalisches Kunstwerk ist angewiesen, aufgeführt zu werden. Ein unaufgeführtes Musikwerk ist ganz ungleich unzugänglicher als ein unaufgeführtes Drama. Schon einmal ob der Schwierigkeit der Verbreitung: Buchstaben drucken sich zehnmal leichter wie Noten. Dann ob der Benutzung! Das Lesen von Partituren beziehungsweise von nur in Stimmen vorhandenen Musikwerken, ist in bezug auf Können in gar keinem Verhältnis zur Benutzung von gewöhnlichen Literaturdenkmälern, allerdings auch ebenso wesentlich verschieden von der Entzifferung und Erklärung von exotischen Literatur- und Geschichtsdenkmälern. In schroffem Gegensatz zur Literatur und bildenden Kunst ist die antike Musik dem großen Publikum trotz aller gelehrter Forschung vollkommen unbekannt und verschlossen. Von der mittelalterlichen Musik kennt es nur den (katholischen) Choral.

Es sind bei der Musik wesentlich andere Qualitäten erforderlich, oder vielmehr die notwendigen Qualitäten für die Musikwissenschaft sind ganz ungleich verschiedenartiger wie in irgendeiner anderen Wissenschaft. Für mehr oder weniger geschichtliche Quellenarbeiten sind je nachdem musiktheoretische, ja selbst musikalische Kenntnisse keineswegs so notwendig, als es auf den ersten Blick erscheinen möchte, wovon unten mehr.

Dazu kommt noch etwas: Ein Kunsthistoriker wird wenig in die Lage kommen und auch nicht Zeit finden, sich ernstlich künstlerisch zu betätigen. Er wird die künstlerische Ausübung, auch das Zeichnen, mehr vernachlässigen, als es wünschenswert ist, um so mehr, als die Photographie das Zeichnen stark zurückdrängt. Wesentlich anders der Musikhistoriker, der sich eben auch musiktheoretische und praktische Kenntnisse angeeignet hat. Er wird die seinem Berufe eigentlich entgegengesetzte künstlerische Betätigung ausüben. Er wird dirigieren und — komponieren. So fließt bei der Musik die wissenschaftliche und künstlerische Tätigkeit vielfach zusammen auf Kosten der Vertiefung nach beiden Seiten! Im großen ganzen wird man sagen müssen: Der gute Musiker ist kein guter Historiker, und umgekehrt. Ausnahmen bestätigen die Regel.

* * *

Die Verschiedenartigkeit der Anforderungen in der Musikwissenschaft, je nach der Materie, demnach in der Behandlung des Stoffes, wird anschaulich durch bekannte, vergleichungsweise gegenübergestellte Beispiele erläutert. Die Beispiele sind absichtlich nicht aus der neuesten Musik gewählt, sondern aus Zeiten, über welche die Akten bereits halbwegs geschlossen sind.

Der exakteste aller Musikerbiographen C. W. Thayer war musikalisch gar nicht ausübend, hat in seiner Beethoven-Biographie das Ästhetische vollkommen ausgeschaltet und sich lediglich auf Sammlung und Ordnung des Quellenmaterials beschränkt. Dazu sind zu halten die ebenso gründlichen Quellenarbeiten von G. Nottebohm, die sich mit Untersuchung der musikalischen Handschriften beschäftigen, für welche Arbeit gründliche musikalische Kenntnisse nötig waren, wenn auch Nottebohm die Ästhetik gleichfalls vollkommen ausgeschaltet hat. Es ist sehr begreiflich, daß die schlichte Nebeneinanderstellung des Materials sich vielfach recht trocken liest. Um so mehr belohnt sieht sich der, welcher sich hineingearbeitet hat, und überall so viel wie gar keinen „Schwefel" findet. In die letzten Bände von Thayers Beethoven-Biographie hat Riemann manches Ästhetische hineingefügt, was sehr unorganisch und auch unvollständig geschehen ist, keineswegs zum Vorteil des Werkes.

Es soll damit durchaus nicht gegen eine lebendige und geschmackvolle Darstellung Front gemacht sein. Auch streng wissenschaftliche Arbeiten sind oft gut zu lesen, und dies ist sehr löblich, wenn auch keineswegs die erste Aufgabe. In der Hinsicht wird wohl immer als klassisches Beispiel gelten müssen das thematische Verzeichnis der Werke Mozarts von L. v. Köchel, welches die trockenen Daten eben durch sorgfältig ausgewählte, in kleinen Dosen beigegebene ästhetische Urteile (meist aus Jahn) unendlich angenehm genießbar macht, eigentlich genießbarer als Jahns berühmte Biographie selbst, bei der man sagen muß, daß er als norddeutscher Protestant das süddeutsche katholische Kulturmilieu, das er eben behandelt, doch nicht zur Gänze erfaßt hat. Die Beurteilung des Erzbischofs Hieronymus Grafen Colloredo muß zum mindesten als einseitig bezeichnet werden.

Aber bereits bei Köchel wie bei Jahn sehen wir, daß ästhetische Urteile innerhalb gewisser Grenzen Geschmacksache bleiben müssen. In Gegensatz zum gemeiniglichen Urteil derjenigen, die sich mit dem Gegenstande seither eingehend beschäftigt haben, würdigt weder Jahn noch Köchel die überragende Bedeutung der Vesperae de confessore K. 339 „3/4 Vesper" genannt*).

Ungleich glücklicher als Jahn hat C. F. Pohl in seiner Haydn-Biographie das kultur- und kunstgeschichtliche Milieu geschildert. Pohl hat eben dauernd in Wien gelebt. Man hat die Fülle von biographischen Daten in bezug auf Nebenpersonen getadelt. Aber ein Zuviel bei solchen Daten, besonders wenn sie wie eben bei Pohl bescheiden in den Anmerkungen stehn, ist unbedingt besser als zu wenig!

An Arbeiten, die uns über die laufende Literatur orientieren, insbesondere Bibliographien, ist heute empfindlicher Mangel, seitdem die Zeitschrift der internationalen Musikgesellschaft eingegangen ist. Die Bibliographie des Jahrbuches der Musikbibliothek Peters bietet keinen vollen Ersatz, so verdienstvoll sie auch ist. Nach Verdienst gewürdigt sind die Quellenarbeiten von von R. Eitner. Von Spezialarbeiten ist besonders die Wagner-Bibliographie von N. Österlein zu rühmen. Man hat ihm vielfach verargt, daß er alles, also auch das Ungünstige registriert! Das Gegenteil von den genannten Leistungen bieten die Angaben der Schachleiterschen Zeitschrift; früher Gregorianische Rundschau, derzeit Musica Divina. Die Verzeichnisse sind hier bewußt lückenhaft, daher im schlimmen Sinne irreführend.

Den genannten Arbeiten stehen die rein musikalischen gegenüber, die sich mit der Entwicklung des Stils befassen. Ihre Methode geht mit den Arbeiten auf dem Gebiete der bildenden Künste parallel, wofür das Werk

*) Mozart hat zwei vollständige Vespern geschrieben, beide in C und mit demselben Text. Die andre „Vesperae de dominica 4/4 Vesper K. 321".

von Gottfried Semper „Der Stil" grundlegend war. Die Musikwissenschaft hat bis heute allerdings nicht annähernd eine solche Leistung aufzuweisen. Das Werk von Guido Adler „Der Stil in der Musik" hat insbesondere ob der lückenhaften Heranziehung des literarischen Apparates wenig Beifall gefunden und ist bezeichnenderweise mit Bändchen I stecken geblieben. Sehr verdienstvolle Detailarbeiten dieser Art haben geliefert Wilh. Fischer, A. M. Klafsky, besonders Rob. Lach. Von dem Werke Grießbehers, das sich „Kirchenmusikalische Stilistik" nennt, aber damit so wenig wie möglich zu tun hat, weiter unten.

Anderseits ist es nicht zu übersehen, daß ebenso wie bei den bildenden Künsten auch in dem musikalischen Schaffen die Ergebnisse der Wissenschaft, bisweilen auch nur vermeitliche, sehr oft hineinspielen. Nicht immer zum Vorteile der künstlerischen Entwickelung, denn das geistlose Nachahmen alter Formen, dazu vielfach der Terrorismus von seiten der Presse hat viel Schaden angerichtet, dessen man sich immer mehr bewußt wird. Geschichtliches Einleben und Vertrautheit mit den Ergebnissen der Forschung ist allerdings bei Wiedergabe alter Werke nötig. Je nach zeitlicher, aber auch örtlicher Entfernung wird aber auch die neue Art der Wiedergabe von ferner liegenden verschieden sein. Der vielgerühmte Gesang der Beuroner, insbesondere auch deren Orgelspiel ist von den Vortragsweisen der „Alten" ebenso gründlich verschieden wie ihre Malerei von den Vorbildern, die sie peinlich nachahmen, und schließlich ebenso verschieden wie die Beuroner selbst von den alten Benediktinern: Nachahmung, auch „Ersatz" genannt.

Wir wissen schließlich doch beide nicht, wie Bach Orgel gespielt hat, sagte Josef Labor zu Karl Straube.

* * *

Und hier beginnt der springende Punkt zwischen dem, was Aufgabe der exakten Wissenschaft ist, und dem, was innerhalb gewisser Grenzen dem persönlichen Geschmack anheim gestellt bleiben muß. Kunsturteile gehen nicht selten weit auseinander, auch wenn sie ehrlich gemeint sind; dies lehrt die alte und neue Kunstliteratur. In der Literatur auf dem Gebiete der bildenden Künste haben solche Differenzen verhältnismäßig wenig Bedeutung. Die nach neuerer Anschauung verfehlten Ansichten Jakob Burckhardts über den Barock sind infolge auf exaktem Wege geschehener Studien verhältnismäßig leicht überwunden worden, trotzdem noch immer einzelne Nachzügler auftauchen. Ganz anders auf musikalischem Gebiete! Man denke nur an Hanslick und die Anhänger Richard Wagners, welch letztere heute unbedingt das Feld behaupten, aber noch immer stark terroristisch, denn noch immer werden Arbeiten über Wagner, die nicht vorteilhaft sind, auch wenn berechtigt, sehr unliebsam aufgenommen, und anderseits tendentiös ausgebeutet, z. B. die Briefe an die Putzmacherin, die nun eben doch eine sehr interessante Quelle sind. Zwischen Person des Künstlers und dem, was er geschaffen, sind oft genug große Unterschiede. Man denke in der bildenden Kunst an Veit Stoß, Perugino, Andrea del Sarto, von älteren und neueren „Musikantenproblemen" gar nicht zu reden. Mehr als auf anderen Gebieten bietet der persönliche Verkehr mit ausübenden Musikern oft genug große Enttäuschung.

Ein flüchtiger Blick zeigt, daß die Behandlung der musikalischen Leistungen in der Tagespresse wesentlich anders aussieht, aber auch ungleich mehr Raum in Anspruch nimmt wie die Erscheinungen auf dem Gebiete der bildenden Künste. Das Schwergewicht bei bildender Kunst wie Musik liegt begreiflicherweise zunächst in der ästhetischen Beurteilung der Neuerscheinungen. In der Musik tritt aber entsprechend dem Wesen dieser Kunst noch ein zweites Element hinzu, welches weitaus den größten Raum beansprucht: Die Beurteilung der Aufführung.

Die Literatur über bildende Kunst kennt nicht annähernd so heftige Auseinandersetzungen mit so viel unnützer Vergeudung von Papier und Druckerschwärze, aber auch solche Einseitigkeit in bezug auf absichtliches Unterdrücken und Verschweigen. Das liegt im Wesen der Sache. In der schönen Literatur wie in der bildenden Kunst ist alles mehr oder weniger leicht zugänglich. Wenn z. B. Kleinschmidt*) die zwei Engel an Donners Gruppe der Kreuzabnahme in Gurk „überflüssig" nennt (tatsächlich sind es drei!), ist dies recht leicht zu widerlegen, da Abbildungen zur Verfügung stehen (selbst auf Ansichtskarten!) und der richtige Sinn der in Frage kommenden Engel darnach entsprechend leicht erklärt wird. Anders bei der Musik! Kretzschmar erklärt den Mittelsatz der Missa in tempore belli (Paukenmesse) sowie der Theresienmesse von Haydn als äußerlich kontrapunktisch. Wie umständlich ist es, durch eine „Illustration" darzulegen, daß diese Stücke schon einmal gar nicht kontrapunktisch gearbeitet sind; wie wenige Menschen, auch mit gesundem Kunstverstand sind imstande, die Noten derart zu lesen, daß sie ein ausreichendes Urteil von der Beschaffenheit eines Musikwerkes bekommen, gar nicht zu reden von der ästhetischen Wirkung! Wie noch viel umständlicher ist es, dies durch einen Vortrag mit aufgeführten Musikbeispielen zu erörtern, dem einzig richtigen Wege, die Sache auch den breiteren Schichten verständlich zu machen. In solchen Fällen sehen dann die Beweisführungen allerdings auch recht bösartig und unbequem aus.

Andererseits ist daran zu erinnern, welch arger Mißbrauch getrieben wird mit herausgerissenen, kläglich verstümmelten Notenbeispielen, die einen Gesamteindruck eines Kunstwerkes geben sollen, wie dies insbesondere von Paul Krutschek und neuerdings von P. Isidor Mayrhofer geschehen ist. Ob der Schwierigkeit der Nachweisführung ist die musikalische Literatur, und entsprechend auch die Wissenschaft, ganz ungleich mehr mit ererbten Vorurteilen belastet. Diese Vorurteile werden nicht nur bewußtermaßen hartnäckig beibehalten, schon einmal um nicht das Unrecht einzugestehen; sie werden auch noch „gezüchtet".

Die traditionellen Über- beziehungsweise Unterschätzungen vergangener Perioden beziehungsweise der Denkmäler geht ganz besonders auf die Romantik zurück. Die einseitige Begeisterung für eine bestimmte Zeit, in diesem Falle das Mittelalter brachte, die Unterschätzung der Renaissance, insbesondere des „Barock" und „Zopf" mit sich. In dieses Kapitel gehört insbesondere die früher von den „Cäcilianern" heute ganz besonders von den Beuronern mit größter Anstrengung verbreitete Anschauung, daß die katholische Kirchenmusik seit dem 17. und

*) Lehrbuch der christlichen Kunstgeschichte S. 233

18. Jahrhundert einen „Verfall“ bedeute, was auch in der wissenschaftlichen Literatur, z. B. in Riemanns „Musiklexikon“, wohl bemerkbar ist, wovon die Artikel „Kirchenmusik“ und „Messe“ beredtes Zeugnis geben. Das äußerste leistet wohl Griesbachers bereits auf vier Bände angewachsene „Kirchenmusikalische Stilistik und Formenlehre“, in welcher alle längst als solche nachgewiesenen Albernheiten, z. B. daß Mozart aus „Cosi fan tutte“ eine Messe fabriziert hätte, abermals wieder zu lesen sind. Die Krone dieser Bestrebungen bildet der vielbesprochene Absatz 2 der Resolution vom Wiener Musikkongreß 1909, als dessen Erfinder an erster Stelle Jos. Mantuani genannt wird*). Bemerkt sei, daß diese von langer Hand vorbereitete „einstimmig“ angenommene Resolution die „nicht eingeweihten“ Festteilnehmer nach ihrer Publizierung selbst am meisten überrascht hat, und daß der Vizepräses des Cäcilienvereins Prof. Hermann Müller aus Paderborn vor der Abstimmung Wien verlassen hat. Der Wortlaut des Absatzes ist folgender:

„In Erwägung, daß der allgemeine Verfall der kirchlichen Instrumentalmusik erst im 18. Jahrhundert eingerissen ist, und daß anderseits im 17. Jahrhundert Kirchenkompositionen mit Instrumentalbegleitung entstanden, die, soweit man bisher zu beurteilen vermag, dem Geiste und Ernste der Liturgie nicht widersprechen, erklärt die Sektion, daß eine wissenschaftliche Untersuchung dieser Periode nach den Quellen eine dringende Aufgabe der Gegenwart sei“ (vgl. Kongreßbericht S. 79).

Dagegen ist folgendes einzuwenden:

1. Man kann von keiner Kultur- oder Kunstperiode ohne weiteres sagen, daß sie einen „Verfall“ oder einen „Fortschritt“ bedeute, da jeder Fortschritt eben auch einen Rückschritt in sich birgt. Es ist daher gar nicht Sache der exakten Wissenschaft, und noch viel weniger eines wissenschaftlichen Programms, zu bestimmen, ob eine Kultur- beziehungsweise Kunstperiode einen „Verfall“ oder etwa einen „Fortschritt“ bedeutet. Erfahrungsgemäß schwanken gerade in der Wissenschaft derartige Urteile sehr, wie es z. B. die Anschauungen über die Barockkunst gezeigt, deren kritische Wertschätzung eben durch das eingehende Studium der Denkmäler immer mehr zunimmt.

2. Es ist überhaupt unstatthaft, und nicht nur dem wissenschaftlichen Geiste, sondern auch der Vernunft widersprechend, eine Kultur- beziehungsweise Kunstperiode ohne Ausnahme zu verwerfen. Indirekt geht aus obiger Äußerung hervor, was der augenscheinliche Zweck der ganzen „Erwägung“ ist, daß der gesamte kirchenmusikalische Kunstbestand der in der Geschichte einzig dastehenden Hochblüte der österreichischen Musik, durch welche die Instrumentalmusik ihre mustergültige Ausbildung fand, zum „Allgemeinen Verfall“ gehört und „dem Geiste und Ernste der Liturgie widerspricht“. Geistliche und weltliche Autoritäten verschiedener Nationen und Anschauungen, darunter der Vorsitzende des Kongresses Bischof Laurenz Mayer, haben sich in gerade entgegengesetztem Sinne, insbesondere anläßlich der Aufführungen bei besagtem Kongresse geäußert. Zum „allgemeinen Verfall“ usw. müßte notwendigermaßen zählen: Mozarts Ave verum und Requiem, Haydns sechs große Messen und Tedeum, Schuberts Es- und G-Messe, Beethovens Kirchenwerke und schließlich die von Franz Liszt und Anton Bruckner, welch letztere doch ganz an die Tradition anknüpfen.

*) vgl. Moißs, „Faustzeichnung“. Gregor. Rundschau X S. 82.

3. Daß die Erforschung älterer instrumentaler Kirchenwerke wünschenswert, ja notwendig ist, soll damit keineswegs in Abrede gestellt werden.

Bezeichnend ist aber auch, daß gerade diejenigen, welche mit größtem Nachdruck diesen Absatz verbreitet und verfochten haben, später nichts mehr davon wissen wollten, nachdem die darin aufgestellte Behauptung wenn auch nur durch ein Flugblatt in obiger Weise widerlegt war*). Von dieser Seite wird entsprechend auch alles sorgfältig unterdrückt, was über diese Werke Licht verbreiten könnte. Um so reichlicher stellt sich das Wort ein, um die klaffenden Lücken auszufüllen. Ansätze zur Besserung, um die sich eben Hermann Müller ehrlich bemühte, wurden stets unterdrückt.

So sehr bestimmt die Anforderungen in bezug auf Wissenschaft sind, ist dieselbe doch frei. Es ist erfahrungsgemäß schließlich doch gleichgültig, ob jemand, der etwas Hervorragendes leistet, seine Kenntnisse in einer „Schule“ oder auf anderem Wege erworben hat. Nach den gemachten Erfahrungen würde es das Ansehen der Wissenschaft wohl nur fördern, ja es wird vielleicht sogar eine Notwendigkeit werden, daß entsprechend wie bei der Heilkunde auch bei der übrigen Wissenschaft für „Kunstfehler“ ähnliche Grundsätze geltend gemacht würden. Noch sei bemerkt, daß bei „Fachmännern“ die strengsten Anforderungen notwendigermaßen an jene Arbeiten zu stellen sind, welche für weitere Kreise bestimmt sind. Die Ergebnisse der wissenschaftlichen Forschung gehören dem Volke. Eine aus irgendeinem Grunde unrichtige Angabe, insbesondere bewußte Unterdrückung von orientierenden Behelfen und Nachrichten muß als Irreführung bezeichnet werden.

Am besten fährt die Musikwissenschaft, wenn sie ebenso wie die übrige Kunstwissenschaft sich möglichst eng der Methode der geschichtlichen Hilfswissenschaften anschließt, zu denen sie ja eigentlich gehört; auch die Musikwissenschaft kann durch möglichst vorurteilsloses Festhalten an der exakten Methode nur gewinnen.



Zwei Opern von Eugen d'Albert

„Der Stier von Olivera“

Uraufführung im Leipziger Stadttheater

Die Uraufführung von Eugen d'Alberts neuer Oper „Der Stier von Olivera“ (am 10. März) brachte dem anwesenden Komponisten einen großen Publikumserfolg. Außer dieser für die meisten Beteiligten erfreulichen Tatsache ist nicht viel Gutes darüber zu sagen. Der Stoff stammt aus einer Erzählung des Franzosen Souvestre, aus der H. Lilienfein ein Drama und nach ihm R. Batka den Operntext hergestellt hat. Die grausige Geschichte spielt in Olivera, einem spanischen Grenzstädtchen, zur Zeit des napoleonischen Krieges. Figuren: eine schöne Spanierin und ein häßlicher französischer General nebst sonstigen Theatermitläufern. Erster Akt: Er zwingt sie brutal zur Ehe. Zweiter Akt: Sie offeriert ihm einen Hausfreund und läuft mit

*) vgl. die Auslassungen eines Ungenannten in der seither „Musica Divina“ genannten Zeitschrift Jahrgang 3 S. 73 ohne Glosse!

einem Dritten davon. Dritter Akt: Kommt wieder und reizt den Stier, bis er sie umbringt. Dazwischen famoses Theater: im ersten Akte eine gelungene Meybeeriade in schwungvollem Verschwörertone, im zweiten eine Partie Pikett, deren Verlierer sich ein Auge ausstechen lassen soll, und so noch andere Schmackhaftigkeiten. Also, was man ein „talentvolles" Opernbuch nennt, eine geschickte Spekulation auf das Publikum von heute, ganz das Gegenteil von der „Abreise", die bis jetzt der glücklichste Wurf des Komponisten geblieben ist. Seit seinem Tiefland-Erfolge hat sich d'Albert dem Verismus verschrieben. Je krasser die Texte, je brutaler die sogenannten Menschen sind, um so lieber scheint er sie in Musik zu setzen, knallig und schmalzig, borstig und rührsam, je nach der theatralischen Wendung, immer mit den dicksten Unterstreichungen, ganz nach dem Muster der erprobten Herren Italiener, die den Deutschen den Geschmack für dergleichen gründlich beigebracht haben. Wenn es nicht Unfug an dem Worte „tragisch" wäre, könnte man so etwas „tragische Operetten" nennen. Ganz hübsch ist in dieser neuen Stierkampfoper der spanische Lokalton getroffen, aber man darf beileibe nicht an Weber oder gar an Bizet denken. Es war fast grausam, direkt nach dem die d'Albert-Woche abschließenden „Stier von Olivera" die Bizetsche „Carmen" anzusetzen. Die von Dr. Lert inszenierte und von Prof. Lohse musikalisch geleitete Uraufführung, in der sich besonders Kase und Soomer auszeichneten, war vortrefflich; der Komponist wurde stürmisch gefeiert. B.

„Liebesketten"

Erstaufführung im Deutschen Opernhause zu Charlottenburg

Nachdem die Königl. Staatsoper dem Charlottenburger Deutschen Opernhause d'Alberts „Tiefland" glücklich abgetrieben hatte, erwarb das Deutsche Opernhaus des Komponisten älteres Werk Liebesketten, ein nach Angelo Guimeras „Tochter des Meeres" von Rudolf Lothar gearbeitetes Stück. Hätte man doch den alten Titel gelassen! Der neue besagt nichts und führt bezüglich des Inhaltes irre. Letzterer dreht sich um das in d'Alberts Opern mit Vorliebe behandelte Thema der Eifersucht und bringt am Ende den obligaten Totschlag. Immer noch der „Verismo" der Herren Mascagni und Genossen, den man nun doch in Deutschland längst selber totgeschlagen glaubte! Direktor Hartmann hatte das dreiaktige und in dieser Form erfolglose Stück auf zwei Akte reduziert, aber auch so war es noch zu lang, dermalen der erste in stärkster Verkürzung wohl noch dem zweiten einverleibt werden könnte, so daß der dann resultierende Einakter in anderthalb Stunden abgesessen wäre. Der erste Akt ist auch musikalisch schwach, ja öde; aber im zweiten sind schöne reizvolle Stellen, die das eingeschlafene Interesse des Hörers wieder wecken. Der sogenannte große dramatische Zug haftet der Musik aber auch dort nicht an. Überall farbloser, monotoner Deklamationsstil ohne charakterisierende Individualisierung, und im dezent behandelten, meist auch gut klingenden Orchester kleine, hübsche Einfälle, die vom sattsam bekannten Opernasthma des fleißigen Komponisten zeugen. Da wäre denn wohl auch der zweite Akt verloren gewesen, wenn ihm das best studierte und scharf pointierte Spiel der Darsteller nicht auf die Beine geholfen hätte. Und dazu auch die brillante, sorgsam erwogene szenische Ausstattung. Diese Momente — der Text des zweiten Aktes, die ausgezeichnete Vorstellung und dann auch wohl noch die Anwesenheit des Komponisten — schufen einen Erfolg, den wir auf die Länge der Zeit und bei weniger leistungsfähigen Bühnen nicht zu gewährleisten vermögen. Sadika, die quasi Titelrolle, wurde von Lotte Stein gegeben. Die Künstlerin machte im ersten Akte eine ziemlich unglückliche Figur, erschien aber im zweiten als ein merklicher Hebel des Erfolges. Als ihr Liebhaber Peter Martin hatte Paul Hansen einen seiner besten Tage, und zwar nicht nur gesanglich, sondern auch schauspielerisch. Dasselbe gilt von Julius vom Scheidt als Kaufmann Balthasar. Das unglückliche Wirtsehepaar wurde von Julius Roether und Henriette Gottlieb sehr gut gegeben, die böse Caterina desgleichen von Luise Marck-Lüders. Eine prachtvolle Nebenszene, die bis auf den I-Punkt fein ausgearbeitet war, spielten die drei Fischer Emil Nitsch, Edwin Heyer und Richard Rübsam. Da nun auch das Orchester unter Rudolf Krasselt wacker auf dem Posten war, konnte der Komponist wohl zufrieden sein. Das Publikum war's reichlich.

Bruno Schrader



Die Lichtspieloper

Von **Dr. Georg Kaiser**

Das Lichtspiel sucht seinen Wirkungskreis und seine Leistungsfähigkeit ständig zu erweitern, und das ist gewiß sein gutes Recht. So strebt es seit einiger Zeit danach, die rednerischen und musischen Künste seinen Zwecken dienstbar zu machen, ohne daß es freilich bisher zu einem erquicklichen Resultat gelangt wäre. Allein wenn das Bild schweigend zu uns spricht, wie in der Wiedergabe einer pantomimischen Handlung, kann es zu einigermaßen künstlerischen Eindrücken kommen, falls eine rege, von künstlerischem Geschmack gebändigte Phantasie mit in Kraft gesetzt wird. Der bekannte Charakterspieler Wegener hat mit seinem Rübezahl gezeigt, in welcher Weise das Lichtbild vornehmeren Zielen nachgehen kann. Die Musik spielt im Kinotheater im allgemeinen eine klägliche Rolle, nicht nur in Hinsicht etwa der Ausführung. Man nimmt entweder die gerade zu Gassenhauern gewordenen Operettenmelodien vor oder macht eine Potpourrimusik, die ein wenig der im Lichtbild gezeigten Handlung angepaßt wird. Gelegentlich wirft sich auch jemand zu der problematischen Leistung einer eigenen, dem Lichtbildstoff aufgepfropften Komposition auf, zu einer streng durchgeführten Programmusik, die aber meist zu sehr zum Sklaven des Bildes wird, als daß sie musikalisch von irgendwelcher Bedeutung sein könnte. Ein schöner Traum der Lichtspielverehrer würde erfüllt, wenn es gelänge, den Phonographen mit Erfolg dem Kinematographen anzuschirren. Vorläufig sind die Resultate allerdings nicht ausreichend, um ein Drama oder eine Oper mit Hilfe dieser beiden an sich glänzenden Erfindungen im Lichtspieltheater vorzuführen. Vielleicht aber sind die Zeiten nicht mehr fern, wo ein im Bild aufgenommenes, von tüchtigen Schauspielern dargestelltes Drama gleichzeitig auch phonographisch aufgenommen werden und dann im Kino sowohl im Bild wie im persönlich gefärbten, durchaus der originalen Theateraufführung entsprechenden Wort gleichzeitig vorgeführt werden kann. Ebenso ließe sich denken, daß man die klanglichen Eindrücke einer Oper, das Orchester mit dem Bühnengesang, phonographisch der Lichtbildwirkung gesellen kann zu einheitlichem Effekt. Der Phonograph bleibt aber, namentlich einem großen Publikum gegenüber, wie es das Kino braucht, noch sehr viel schuldig an Deutlichkeit und Kraft, und was die Musik anlangt, so kann er nur die gröbere Ausführung durch ein Blas- und Blechorchester einigermaßen leidlich reproduzieren. Die vielerlei dynamischen Schattierungen, die besonderen Klangfarben eines Opernorchesters und Opernensembles kann er nicht klar wiedergeben.

Aber der Ehrgeiz und der Geschäftssinn der Lichtspielunternehmer wartet nicht so lange, bis jener Traum vom friedlichen Hand-in-Hand-Gehen von Kinematograph und Phonograph sich erfüllt durch neue Entdeckungen, und so hat er sich jetzt schon die Ausbeutung der Oper für seine Zwecke mit Energie vorgenommen. Die Umsätze in den Lichtspielhäusern sind so beträchtlich geworden, die Anteilnahme des Publikums aus mancherlei Gründen so stark, daß man sich auch vor den Ausgaben nicht zu scheuen braucht, die der musikalische Apparat verursacht, der nun einmal bei dieser Sache unbedingt erforderlich ist. Es hat sich also eine Deutsche Lichtspiel-Opern-Gesellschaft in Berlin gebildet, die mit der Verfilmung einiger bekannter Opern begonnen hat und beispielsweise in Leip-

zig in stets ausverkauften Nachmittags- und Abendaufführungen mit dem Freischütz Geschäfte machte, wie sie sich glänzendere nicht wünschen kann. Aus allen Schichten des Volkes drängte man sich selber zu dieser Lichtspieloper, und die Gesellschaft spricht sich selber das Verdienst zu, die deutsches Gemeingut darstellende Musik Webers „auch bis in die entlegensten Kreise zu tragen". Da liegt's: haben wir es wirklich mit einem Unternehmen zu tun, dessen kulturelle Bedeutung ohne Frage ist, oder müssen wir die unleugbare Anziehungskraft dieser Aufführungen als gefahrbringend für die künstlerisch reinen Absichten unserer großen Opernbühnen, als nachteilig für das ursprüngliche Kunstwerk bezeichnen?

Die Lichtspieloper (ich bleibe hier beim Beispiel des Freischützen) kommt auf folgende Weise zustande. Man läßt Webers Meisterwerk von Sängern aufführen und nimmt allein die Darstellung auf der Bühne und den taktierenden Kapellmeister im Lichtbilde auf. Bei der Reproduktion hat man also die agierenden Sänger im Bilde vor sich, sieht sie singend den Mund öffnen, muß nun aber den fehlenden Gesangston neu dazu erzeugen. Die besondere Schwierigkeit, das musikalische Zeitmaß der im Bild festgehaltenen Sänger so genau zu treffen, daß der neu erzeugte Gesang immer aufs strengste den Mundstellungen und Gesten des Bildes entspricht, daß also die Illusion hervorgerufen wird, als ob der Ton aus der Kehle der Sänger im Bild käme, diese Schwierigkeit wird behoben durch das kleinere, dem Bühnenbild an der unteren Kante eingefügte Lichtbild des dirigierenden Kapellmeisters, nach dessen Taktzeichen die Musiker und Sänger sich nur scharf zu richten brauchen, um mit ziemlicher Korrektheit die Einstimmung ihrer Leistung mit der stimmlosen des Bildes zu erreichen. Die Lichtspieloper bedarf demnach eines Apparats von Sängern und Musikern, die die Partitur bei jeder Vorführung neu zum Erklingen bringen unter der Leitung des im Bilde festgehaltenen Dirigenten der ursprünglichen Aufführung, die dem Kinematographen zur Verfügung stand.

Natürlicherweise ist dieser musikalische Apparat so klein wie nur möglich, damit er nicht viel kostet. Und da erhält das Kunstwerk den ersten Stoß. An Stelle des vom Komponisten geforderten Orchesters wirken nur ein paar Streicher, Flügel und Harmonium, ein sogenanntes Salonorchester, für das die Originalpartitur erst eigens vereinfacht werden mußte. Was das heißen will? Es sagt, daß auf solche Art die Grundfarbe des Freischütz, all der Wald- und Sagenduft und märchenhafte Schauer, den Weber aus seinem Orchester tönen ließ, verloren gegangen ist. Flügel und Harmonium können weder die Posaunen und Hörner der Wolfsschluchtmusik noch die Piccoloflöte des teuflischen Trinklieds Kaspars ersetzen. Aber auch der vokale Teil büßt ein. Man hat für die größern Rollen eigene Opernkräfte im Orchesterraum vor dem Lichtbild zur Verfügung, die ihre Partien im allgemeinen so ausführen, wie man sie in einem kleineren Stadttheater zu hören pflegt. Ein besonderer Chor ist freilich nicht vorhanden, da er die Kosten schon unrentabel erhöhen würde. Wo Weber Chor vorschreibt, wird er von nur wenigen Stimmen fast in solistischer Besetzung ausgeführt oder einfach fortgelassen. So kann der berühmte Jägerchor einfach nicht gesungen werden. Ein Freischütz ohne: Was gleicht wohl auf Erden dem Jägervergnügen? Man muß sich damit zufrieden geben, das Lied von den Instrumenten gespielt zu hören!

Auch der Freischützdichter muß sich viel gefallen lassen. Sein Dialog kann natürlich nicht gesprochen werden, da er nicht in musikalische Taktgliederung eingeordnet ist und die Übereinstimmung von Bildgeste und neu erzeugtem, plastischem Wortausdruck nicht zu erzielen ist. Da wird nun pantomimischer Ausdruck angewendet und ziemlich stark aufgetragen im Lichtbild. Die Opernbühne würde solche veräußerlichende Charakteristik nie und nimmer gebrauchen können. Dieser Kaspar trägt seine finstern Pläne offen im Gesicht, damit nur auch jeder merke, daß er der Bösewicht in dieser Handlung ist. Wo nun die Pantomime einmal nicht deutlich genug ist, wird das Dichterwort eingeschoben in erleuchteter Druckschrift. Dabei muß vieles fallen, was zum Reiz des Milieus gehört, und nur die die Handlung fortbewegenden Dialogstellen werden wörtlich mitgeteilt. Durch die Einschaltung der umrahmten Druckschrift wird aber jedesmal die Lichtbildhandlung abgebrochen. Dieses Verfahren wird auch in der Wolfsschluchtszene fortgesetzt angewendet, die aber die einheitlichste Stimmungskraft braucht. Hier kommt man mit der Pantomimik nicht aus.

Den derbsten Stoß erleidet das Kunstwerk jedoch durch die mangelhafte Szenerie des Lichtbilds. Der Wolfsschlucht fehlt alle Romantik, aller Sagenschauer. Das kinematographische Bühnenbild umfaßt etwa drei bis vier Meter Breite des Opern-Bühnenbilds, es gibt also immer nur einen beschränkten Ausschnitt der Zimmerdekoration und der Waldszenerie, kleine Fleckchen, auf denen sich die Darsteller mit gewisser Ängstlichkeit bewegen, um nicht über die Apparatbildgrenze hinauszugeraten. Wo ein breiteres Bühnenbild gezeigt wird, da verkleinern sich die Figuren erheblich und werden undeutlich. So hat man sich öfter dadurch geholfen, die Schauplätze zu zerlegen. Man zeigt nicht die ganze Breite der Wolfsschlucht, sondern läßt erst Max mehrmals auf seiner Wanderung in einem Geländestreifen sehen, der nach und nach zur Schlucht selbst hingeleitet. Die Unterbrechungen zerstören freilich den Eindruck einer solchen Wandeldekoration, und vor allem ist das Ziel der Wanderung, die furchtbare Schlucht mit dem kugelgießenden Kaspar gewissermaßen außer dem kinematographischen Bereich. Das Lichtbild kommt nur im sogenannten Photographielicht zustande. Es kann die nachtdunkeln Farben, den bleichen Vollmond, Gewitterdüsterung, glimmende Bäume, Eulen mit feurig rädernden Augen, das grausenerregende wilde Heer der Luft nicht illusionskräftig wie die Opernbühne wiedergeben, da es überhaupt nicht imstande ist, die Beleuchtungseffekte des Theaters auch nur in bescheidenster Form nachzuahmen. Überall waltet beim Lichtbild der klare Tagesschein, und auch wenn Agathe singt: „O wie hell die goldnen Sterne, mit wie reinem Glanz sie glühn", wenn sie auf der berühmten Hdur-Kadenz die Schönheit der Nacht preist, auch da finden wir im Lichtbilde kaum eine Spur von der Poesie der Landschaft, die der Dichter besingt. Die Wolfsschluchtsszene ist das A und O der Freischützromantik, sie ist ohne die genannten elementaren Hilfsmittel, ohne den rauschenden Sturzbach, ohne das Grauen gespenstischer Nacht ihres eigentlichen Wesens beraubt, und die Opernbühne übertrumpft da ums Vielfache die Illusionskraft des Kinos.

Musikalisch, dichterisch und szenisch liefert die Lichtspieloper nur Surrogate an Stelle des Originals, wie es sich der Komponist gewünscht hat, und auch wenn die Lichtspiel-Opern-Gesellschaft die Freischützhandlung als „ausgesprochen filmmäßig" in Anspruch nimmt, müssen wir sagen, daß diese filmmäßige Aufführung nicht denjenigen kulturellen Wert hat, den man ihr gern beilegen und andichten möchte. Im Gegenteil, wer das herrliche Werk Webers richtig kennen lernen will, der muß es im Original hören auf der Opernbühne; und wenn das Lichtspiel für seine Vorführung Eintrittspreise von 80 Pfg. bis hinauf zu 3 Mk. erhebt und ständig ausverkauft ist, so sollte man meinen, müßte der Freischütz auch auf den nur ebenso teuren Plätzen des Operntheaters beständig von der andächtigsten Menge besucht sein. Hoffen wir, daß viele von denen, die den Lichtspielfreischütz gesehen haben, auch nun aus reiner Neugierde den Freischütz der Opernbühne kennen lernen möchten, und ein Gewinn für die Kunst ist uns gewiß. In diesem Sinne wäre allerdings die Verfilmung der Freischützen eine kulturelle Tat.

Musikbriefe

Aus Berlin

Von Bruno Schrader

Anfang März

Die Liederabendseuche, über die ich mich letzthin ausließ, hält an. Es ist, als ob alles, was ein paar brauchbare Töne in der Kehle hat, konzerttoll geworden wäre. Und dabei kommen diese Leute jetzt weniger denn je kritisch auf die Kosten. Man verschwendet in der Presse kaum noch Raum damit, alle die schlechten Leistungen herunterzumachen und den Betroffenen wenigstens die zweifelhafte Genugtuung der Namensnennung zu gewähren. Auch das ewig gleiche Lob berühmter Lieder- und Opernsänger wiederzukäuen ist man vernünftigerweise überdrüssig geworden. Publikum indessen ist stets reichlich da. Der Berliner kann nun einmal nicht abends solide zu Hause sitzen, und da er nun in den Kneipen nichts Genießbares mehr vorfindet, nimmt er mit musikalischen Genüssen vorlieb, schlägt so auch sein reichlich kriegserwuchertes Geld los, das er bei seiner Unlust am Sparen durchaus an den Mann bringen muß. Optimisten und Phantasten deuten dann den auffällig regen Konzert- und Theaterbesuch als ideales Streben, als durch den Krieg veranlaßte innere Sammlung usw.; mich haben da aber die Gespräche des gegenwärtigen Publikums auf nüchternere Begründungen geführt. An den Liederabenden nun sind immerhin die oft besser gewordenen Programme zu loben. So waren wieder Lieder von Mendelssohn, R. Franz und Carl Reinecke zu hören; neue von dem Pianisten Edwin Fischer und Anna Hegeler wurden eingeführt; und Grete Hentschel-Schesmer hatte ihren Abend „Moderne Lyrik" getauft, da sie an ihm ausschließlich Zeitgenossen zu Worte kommen ließ. Auch die ganz Alten gingen nicht leer aus: am Abend der Schwestern Sorbey hörte man Durante, an dem Elisabeth van Enderts Luise Reichardt, I. A. P. Schulz, Nicolai (1771) u. dgl. m. Ganz den Älteren und Alten hatte sich Augusta Hartmann-Rauter gewidmet. Sie nannte ihr Programm „Alte Gesänge zu Cembalo und Klavier" und teilte es ein in „Alte Lieder und Balladen, neu von Georg Stolzenberg" (einem bekannten hiesigen Musikkritiker), „Barock und Rococo" (Gluck, I. A. Hiller, Val. Herbing [ca 1758], Mozart, Haydn), „Biedermeier und Romantik" (I. F. Reichardt, F. A. Himmel, Weber, Mendelssohn). Wie man sieht, läßt sich über diese Wahl und Gruppierung streiten, was wir aber andern überlassen, schon des Raummangels wegen. Selten nun vereinigten sich zwei Konzertsangeslustige zu gemeinsamem Tun. Auch die Pianisten, unter deren langer Reihe sich Frau Ansorge, Telemaque Lambrino, Jascha Spiwakowsky, Leonid Kreutzer, Eugen d'Albert und Moriz Rosenthal befanden, spielten solissimo. So ferner Karie Dayas-Söndlin, die Tochter unseres unvergeßlichen, leider so früh heimgegangenen Lisztschen Hauptschülers William H. Dayas. Darauf, daß sie das Andenken ihres Vaters durch den Vortrag einer seiner Sonaten mit Violine oder Violoncell ehrte, haben wir leider vergebens gewartet. Eine angenehme Ausnahme war Magda Siemens, die sich mit der Sängerin Magda Burlin zu einem keineswegs landläufigen Programme vereinigt hatte. Über Rosenthal aber, der sieben „historische" Klavierabende à la Rubinstein gibt, wird noch nach Abschluß derselben zu reden sein.

In der Kammermusik fiel wieder Hjalmar v. Dameck, der „alte Leipziger", angenehm auf. Er begann mit dem Kammerkonzert in F dur Op. 12 von A. Corelli für zwei Violinen und Violoncell mit Streichquartett und Klavier. Das wurde famos gespielt. Es folgte das Klarinettenquartett in D dur Op. 8 Nr. 1 von Karl Stamitz († 1801). Da wurde famos geblasen. Meister Schubert, den man lange Zeit nicht gehört hatte, saß am Klarinettenpulte. Seine unvergleichliche Leistung spottete der wohl 65 Lebensjahre, die er nun schon hinter sich hat. Ganz wundervoll ward sie aber in Brahms' Klarinettenquintette, das den Abend nach einer Streichquartettsuite von S. Bach abschloß. Diesmal darf auch Karl Klinglers Quartett nicht ausgelassen werden. Es ließ an seinem fünften Abend Streichquartette von Dvořák (Es Op. 51), Schumann (A) und Beethoven (Es. Op. 127) hören. Da gab's mit dem besten Willen nichts zu tadeln. Unter den solo konzertierenden Geigengenossen Klinglers waren die „ungerschen" obenauf. Ungarn scheint hier überhaupt Trumpf zu sein, obwohl das gelobte Land nicht einmal der Bundesnachbarin Österreich etwas von seinen reichen Magenschätzen spendiert, und „Magen oder Nichtmagen" ja jetzt die Haupt- und Magenfrage ist. Nun, wir wollen deshalb auch nur eines talentvollen Neulings namens Stefan Partós gedenken, der in seinem ersten, mit dem Philharmonischen Orchester gegebenen Konzerte viel Erfolg hatte.

Daß die Leute Geld haben, beweist die Zunahme dieser Konzerte mit Orchester. Ferner auch die weniger erfreuliche Tatsache, daß sich das Publikum jetzt mit der Garderobengebühr bewuchern läßt, ohne eine Miene zu verziehen. Vielleicht rühmt man auch das als deutsche Disziplin! Anstatt die etwaigen paar Mark Lohnerhöhung für das Dienstpersonal von den, wie eingangs angedeutet, jetzt besonders reichlichen Einnahmen abzurechnen, decken die Herren Garderobepächter sie nämlich durch Erhöhung des Garderobegeldes auf vierzig (!) Pfennige für die Person! Wer also ein Billet zu einer Mark hat, dem wird es, da rigorosester Garderobeabgabezwang besteht, um volle vierzig Prozent erhöht. Dazu kommen noch zwanzig Pfennige (oder mehr) Fahrgeld und mindestens ebensoviel für das Programm, so daß also zum besagten Billet gerade achzig Prozent Zuschläge kommen. Für die Begüterten mit ihren Fünfmarkplätzen stellt sich das Verhältnis natürlich ganz anders heraus. Ja, ja, wir leben in der gebenedeiten Ära des sogenannten sozialen Empfindens! Wir in Berlin, dem Vororte aller deutschen Tugenden, wenigstens. Übrigens verfuhren hier die beiden Opernhäuser angemessener, denn da wurde der Garderobepreis für die teuersten Plätze auf 30 Pf., für die mittleren auf 20 und für die „höchsten" auf 10 festgesetzt. Das kann man gelten lassen. Da sich die Tageszeitungen — der Annoncen u. dgl. wegen — über dergleichen durchaus unliebsam empfundene Zustände ausschweigen, so mußten wir sie einmal an den Pranger stellen, zumal sie wohl zur Materie eines „Musikbriefes" gehören. Doch nun zurück zu den besagten Orchesterkonzerten!

Da gab zunächst der großzügige Max Fiedler, auch ein „alter Leipziger" aus Reineckes berühmter Ära, seinen zweiten Brahms-Abend: Tragische Ouvertüre und vierte Sinfonie, dazwischen das von Schnabel gespielte zweite Klavierkonzert. Der große Saal der Philharmonie war ausverkauft — ein wohlverdienter Erfolg. Dann war Robert Laugs, der Nachfolger Spohrs in Kassel, da. Er fing mit Brahms' dritter Sinfonie an und schloß mit einer Ouvertüre zu Shakespeares „Was ihr wollt", einer Neuheit von H. H. Wetzler. Sie gehört zu den wenigen erfreulichen Erscheinungen der modernen Kunst, verrät Erfindungs- und Gestaltungskraft und besticht durch ein bunt schillerndes Orchester. Dagegen stieß die plumpe Instrumentation von H. Wolfs zuvor gespielter Penthesilea aufs neue ab. Zwischendurch sang die Sopranistin Margarethe Lehnert. Für die Ozeanarie in Webers Oberon reicht ihre Stimme bei weitem nicht hin. Aber daß Vokalisten wie Instrumentalisten sich aus der großen Fülle ihrer Literatur gerade das zum Vortrage aussuchen, was nicht für sie paßt, ist eine häufig beobachtete Erscheinung. Weit besser schnitt die Koloratrice Sabine D. Meyen ab, die mit Leo Blech konzertierte. Die schwierigen Schlußrouladen und Staccati der großen Arie der Nachtkönigin in Mozarts Zauberflöte gelangen ihr glänzend. Blech erfreute uns zunächst durch Cherubinis Anakreonouvertüre. Da konnte man wieder einmal in feinen Formen, gesunden Gedanken und einer berückend schönen Orchesterfarbe schwelgen. Wahrlich, Beethoven war nicht kurzsichtig, als er dem Tondichter schrieb: „Vous resterez

celui de mes sontemporains, que j'éstime le plus“, und Haydn auch nicht, als er ihn nach der Aufführung seiner Faniska in Wien ans Herz drückte und ihn seinen „lieben, teuren Sohn“ nannte. Von Haydn führte Blech dann die Esdur-Sinfonie Nr. 1 auf. Das fiel überraschend gesund und natürlich aus. Schade nur, daß man der Konfusion von kurzen und langen Vorschlägen in solchen Werken nicht mehr Herr zu werden weiß! Das Richtige darüber ist doch nicht schwer zugänglich. Haydn kam im Gegensatz zu früher letzthin öfter mit seinen Sinfonien zu Worte. Möge das kein ephemerer Zufall sein! Die Überkultur gewisser Werke Tschaikowskys, die jetzt im Gegensatze zu den ersten beiden Kriegswintern eingesetzt hat, ist das leider nicht. Hörten wir doch allein vom Blüthner-Orchester an zwei aufeinanderfolgenden Tagen das Capriccio italien, die Rococovariationen für Violincell und eine Arie aus der Oper „Die Jungfrau von Orleans“, während unmittelbar vorher anderwärts die Hmoll- und Emoll-Sinfonie sowie das Violin- und das Klavierkonzert in Bmoll gewesen waren! Wie selten sind dagegen unsere deutschen Meister Spohr, H. Götz, R. Volkmann usw.! Der Krieg hat da nichts „umgewertet“. Die rühmenswerte Haupttat des Blüthner-Orchesters war nun die Aufführung von Liszts Dantesinfonie. Sie gelang unter Scheinpflug weit besser, als wir bei den Kriegsnöten, die gerade jenem Orchester so überaus übel mitspielen, voraussetzten. Man hatte sich auch gewissenhaft an die Wünsche des Tondichters gehalten, sowohl den einzig richtigen, „leisen“ Schluß genommen wie auch den Chor auf einer besonderen, vom Orchester getrennten Gallerie aufgestellt. Um so auffälliger waren einige Striche, die wegen ihrer Geringfügigkeit kaum zur Kürzung des Werkes verhalfen, den Kenner desselben aber empfindlich berührten. Über eine Ouvertürenneuheit nun, dis das B.-O. einführte, ist nicht viel zu sagen. Sie besteht in einer Art sinfonischer Dichtung nach Shakespeares Othello, die den Stettiner Konservatoriumsbesitzer H. Trienes zum Autor hat. Das Werk ist natürlich, gut gearbeitet und auch ansprechend instrumentiert; würde es um vielleicht ein Drittel gekürzt werden, so könnte ihm ein Erfolg beschieden sein, der bei seiner jetzigen Überlänge naturnotwendig ausbleiben mußte. Solche Aufführungen können Komponisten für 300 Mk. erlangen und sich dabei auch noch durch ungeschicktes Selbstdirigieren blamieren. Das wird vielleicht manchen, der jetzt zu viel Geld in der Tasche hat, interessieren. Auch der merkantile Geist gehört zu den Charakterzügen der sogenannten Moderne in der Kunst. Wie herrlich weit haben wir es doch gebracht! Amerika, du leuchtendes Vorbild!

Aus Hamburg

Von Bertha Witt

Mitte Dezember

In erster Linie möchte ich diesmal die Sinfoniekonzerte unter J. Eibenschütz anführen, die sich immer mehr als wahre musikalische Großtaten erweisen, sowohl was die schlechterdings immer vollendete Wiedergabe des Gebotenen, die Hingabe aller Beteiligten vom Dirigenten und Solisten an, mehr noch, was die Zusammenstellung der Programme, diese Konzessionen an eine zeitgemäße Kunst betrifft, die sich selbst bei einer gelegentlichen Vielseitigkeit stets im künstlerischen Rahmen halten und in ihrer Hinneigung zum Neuen wohl jedesmal eine „Tat“ sind. Im zweiten Konzert war Felix v. Weingartners neue IV. Sinfonie der Mittelpunkt des Interesses. Ob sie eine Bereicherung auf dem Gebiet der Sinfonie darstellt, mag dahingestellt sein; Weingartner ist aber ein viel zu geistvoller Musiker, als daß er mit seiner Musik nicht mehr als nur zu fesseln wüßte. Kämen die Ecksätze den beiden Mittelsätzen an Schönheit gleich, wäre namentlich die Einleitung des I. Satzes, aus der sich das Hauptthema entwickelt, etwas klarer und feinsinniger durchgeführt, würde das Tonwerk nur gewinnen. Die Instrumentation ist immer geistvoll, nie aufdringlich, und man könnte eher ein Zuwenig als ein Zuviel an Licht und Schatten, sofern es sich um dynamische Steigerungen handelt, herausfinden, „doch sag ich nicht, daß das ein Fehler sei“; vielmehr ist der warme Pianocharakter, das Fernhalten von einem extremmodernen Überschäumen nur zu begrüßen. Als dankenswert sind schon früher Eibenschütz' Vermittlungsversuche zu einer eingehenderen Bekanntschaft Smetanas empfunden worden. Diesmal war es die sinfonische Dichtung „Sárka“ aus dem Zyklus „Mein Vaterland“, auf die die Wahl gefallen, reine Programmusik, die einen durch Betörung gelungenen Überfall der böhmischen Amazonen auf die verhaßte Ritterschaft darstellt. Aber die Musik ist nicht nur ungemein plastisch und wird dem Vorwurf restlos gerecht, sie ist auch im wahrsten Sinne des Wortes schön; Smetanas Eindringen wäre ebenso zu begrüßen, wie seine Vernachlässigung zu bedauern ist. Am Anfang des Programms stand Berlioz' Ouvertüre „Benvenuto Cellini“. Als Solistin sang Fräulein Rose Ader, die liebenswürdige und jugendliche Vertreterin des Koloraturfaches unserer Oper, deren in Höhe und Tiefe wie seelischem Gehalt gleich bezaubernde Stimme namentlich für die Zukunft das Beste verspricht, die leider stark zusammengestrichene Arie der Violetta aus „La Traviata“, die ihr infolge einer anfänglichen leichten Bedecktheit einzelner Töne nicht restlos gut gelang; dafür entschädigte sie aber mit dem innerlich packenden Vortrag zweier Strauß-Lieder, von Wilhelm Ammermann am Flügel feinsinnig unterstützt, unter dessen Assistenz namentlich „Morgen“ zum innern Erlebnis wurde, und einer Zugabe aus „Butterfly“. Die Neuheiten des dritten Abends hielten einen Vergleich mit jener des zweiten nicht stand, denn dazu erwies sich die sinfonische Ouvertüre von Emil Bohnke als Wagnerismus vom reinsten Wasser, wenn sie sich auch zumeist nur auf das Tumultuarisch-Gewaltsame der Wagner-Musik einläßt, während einige schöne Ansätze es nicht eilig genug haben, sich in einer ins Unermessene gehenden Erweiterung aufzulösen. Als ein weitaus edleres, ganz in den Bahnen des guten Geschmackes wandelndes Tonwerk stellte sich die II. Sinfonie von Friedrich Koch dar. Wenn man einem Hans v. Bülow seine Sinfonie widmen konnte, muß allerdings schon etwas dahinterstecken, wenngleich der Anschluß an die extrem-moderne Richtung, den man gleichfalls aus dieser Widmung herauslesen könnte, sich keineswegs auch aus dem Werk selbst dokumentiert; Koch begnügt sich vielmehr mit der Instrumentation nach modernem Muster, weiß in Erfindung und Gestaltung gleichwohl aber auch andere Wege zu gehen. Doch zeigen die Sätze mit Ausnahme des durch ein schönes Thema geadelten zweiten eine viel zu gleichmäßige Physiognomie, um wirklich zu packen. Beide Komponisten konnten persönlich für freundliche Aufnahme ihrer Werke danken. Trotzdem ist zu sagen, daß — sonderbarerweise — Bruchs gern ein wenig über die Achsel angesehenes, weichlich-melodisches Gmoll-Violinkonzert wirklich einmal den Höhepunkt eines Konzerts bildete, einerseits dank der mangelnden Rivalität gleich eingänglicher Tonwerke, dann aber dank der Wiedergabe durch Gertrud Schuster-Woldau, die sich als eine wahre musikalische Vollblutnatur zu erkennen gab. Hatte sie schon in Vitalis Chaconne für Violine, Streichorchester und Orgel ein glänzendes Zeugnis ihrer virtuosen Fähigkeiten abgelegt, so verstärkte sie diesen guten Eindruck im Konzert auch auf die rein musikalische Seite hin. Steht auch längst fest, daß gerade dem weiblichen Teil unserer geigenden Virtuosen dieses Konzert außerordentlich entgegenkommt, daß man selbst einem Burmester zugunsten einer dieser Feen die Palme vorenthalten könnte, so spielte doch die Künstlerin das Konzert in jeder Beziehung so schön, wie man es nicht alle Tage hört. Ihr Erfolg war groß und wohlverdient.

Dem ersten Fiedler-Konzert verdanken wir die ebenfalls hocherfreuliche Bekanntschaft mit Maria Ivogün, dem neuen Stern am Himmel des reinen Kunstgesanges. Der neuerliche Aufschwung dieses in Deutschland lange Zeit hindurch vernachlässigten Kunstzweiges ist auch ein Beweis, daß man Wagners Hochdramatik, wenn auch nicht überwunden, so

doch sozusagen verdaut hat, um sie nicht mehr ausschließlich für das einzig Wahre zu halten, und bezeichnend für die Richtung der modernen Reaktion erscheint auch Frl. Ivogüns Wahl zweier Mozart-Arien. Was Mozart den Italienern an raffinierter Brillanz der Koloraturpartien schuldigblieb, ersetzte er durch Innerlichkeit und Innigkeit. Frl. Ivogün, die wahrlich über ein prächtiges Stimmkapital verfügt und mit ihrer mühelosen Höhe überrascht, singt einstweilen noch so keck und frisch vom Herzen weg, daß aber gerade die bei Mozart so viel bedeutenden Gefühlsmodifikationen meist darunter verschwinden; es war also mehr das Liebenswürdige als das Innerliche, daß sie sich hier einen großen Erfolg ersingen ließ. Als persönliche Gabe brachte uns Fiedler seine „Schwertschmiede" für gemischten Chor, Orchester und Orgel. Um die Zornbegeisterten Worte Viktor Hellings zu unterstreichen, bedurfte es eigentlich nur gewaltiger Tonmassen und also eines riesigen Klangkörpers zur Hervorbringung derselben; im übrigen möchte man das Werk eher als eine Konzession mit künstlerischen Mitteln an den Patriotismus bezeichnen als das Gegenteil davon. Mendelssohns Hebriden-Ouvertüre und Schuberts C dur-Sinfonie — die mit der himmlischen Länge, um mit Robert Schumann zu reden — ergänzten das Programm, wenn man auch Hanslick teilweise zustimmen möchte, der gewiß an dieser Sinfonie alles himmlisch findet, nur gerade ihre Länge nicht. Daß beide Werke unter Fiedlers Führung wahrhaft himmlisch gediehen, braucht kaum gesagt zu werden. Den begeisterten Applaus des überaus zahlreichen Audioriums quittierte er mit einer Wiederholung seiner Schwertschmiede.

Die Philharmonischen Konzerte standen unter dem Unstern: Programmänderung, Erkrankung, Solistenabsage. Sowohl Meister Sauer wie Cläre Dux waren die Vermißten, eine um so größere Enttäuschung, als schon die beiden ersten Konzerte die Solistenfrage einerseits ganz umgangen, anderseits ihr nur wenig Rechnung getragen hatten. Der zweiten und dritten Sinfonie Beethovens vom I. Konzert fügte man zunächst die erste hinzu, da der Abstand des musikalischen Gehalts für eine Durchbrechung der Reihenfolge maßgebend war. Neben Mendelssohns „Meeresstille und glückliche Fahrt" kam in diesem Konzert der junge Georg Szell mit den Variationen über ein eigenes Thema Op. 4 zu Wort, die sich auch nach Abzug allen Straußschen Orchesterblendwerks als recht ansprechend präsentieren und ohne daß krampfhafte Bemühungen, mit Gewalt originell zu sein, melodisch dahinfließen, wenigstens die ersten Variationen, die das Thema noch nicht bis aufs äußerste umzukrempeln suchen. Herr Jan Gesterkamp, der Konzertmeister des Orchesters, spielte das selten gehörte, aber auch nicht eben hervorragende A moll-Violinkonzert von Dvořák, das noch dazu bei seinem Interpreten nicht sonderlich gut aufgehoben war. So sehr wir den Künstler als Konzertmeister und Kammermusiker schätzen, fehlt ihm zum Solisten doch — man möchte nicht sagen: die ausgeglichene reife Meisterschaft, aber doch die Meisterschaft, die den eigentlichen Solisten nun mal ausmacht; vor allem ist es sein selten restlos schöner Ton, der nicht befriedigt. Das vierte Konzert brachte uns statt Frau Dux die als Meisterin der Gestaltungskunst noch immer unvergleichliche, stimmlich aber bereits auf dem Abstieg befindliche Frau Lula Mysz-Gmeiner mit Brahms-Liedern und der wundervoll vertieften Arie der Andromache „Aus der Tiefe des Grams" aus Achilleus von Bruch. Zwei Ouvertüren von Weber, die zu Preziosa und die selten gehörte, kleine aber feine, das chinesische Milieu trefflich zeichnende zu Schillers Turandot, ergänzten den ersten Teil des Abends, an dem das weitaus Erfreulichste indessen das Zurückgreifen auf Gustav Mahler war, dessen wertvoller, im dritten Satz sogar tiefgreifender IV. Sinfonie man immer gerne begegnen wird. Lotte Leonard, fast in letzter Stunde einspringend, sang mit glockenheller Engelstimme das Solo „Vom himmlischen Leben" im letzten Satz. Das Programm des dritten Abends umfaßte zwei Sinfonien, die IV. von Brahms und die VII. von Beethoven, doch wäre es unrecht, wollte man „nur" sagen, werden doch diese Meisterwerke, von Hauseggers Meisterhand gestaltet, immer zu den erlesenen Genüssen zu zählen sein. An sonstigen Konzerten wäre das Vereinskonzert der Musikfreunde zu nennen, das der hier noch unbekannte Dresdner Dirigent F. Reiner leitete, der einen vortrefflichen Eindruck hinterließ, ferner die Bußtagsfeier der Singakademie, die alter Gewohnheit gemäß unter Prof. Barths Leitung und Mitwirkung von Mintje Lauprecht van Lammen und R. Gerhard das deutsche Requiem von Brahms, an einem andern Abend Schumanns Faust herausbrachte, dann die Reformationsnachfeier des Caecilienvereins, die unter Prof. Spengel Ludwig Meinardus' Oratorium „Luther in Worms" vorübergehend zu neuem Leben erweckte, der Volksliederabend, den A. Sittard mit dem St. Michaeliskirchenchor gab, und endlich das erste Konzert des Lehrergesangvereins mit Frl. Margarethe Schmutzler als Solistin.

Ein besonderes Kapitel in unserm Musikleben stellt die Kammermusik dar, denn hier ist in der ersten Winterhälfte in dieser Beziehung so ausnehmend viel musiziert worden, daß es wohl alles bisher hier Dagewesene übertrifft; auch ist schwer zu sagen, welchem Dreibund oder Vierverband unter diesen musikalischen Koalitionen die Palme zuzuerkennen wäre. Begnügte sich das Bandler-Quartett (Philharmonische Gesellschaft) und die Herren Schmid, Gesterkamp, Kropholter einstweilen mit je zwei Abenden, so führte das Trio Schnabel, Flesch, Becker doch bereits deren sieben, ausschließlich Beethoven geweihte, ins Treffen; doch ist das weitgehende Interesse des Publikums an diesen Veranstaltungen bei der Vortrefflichkeit dieser Künstlervereinigung, deren hingebendes Künstlertum sich auf technischer Vollkommenheit aufbaut, der beste Beweis für ihren Wert. Sämtliche Trios, Sonaten für Klavier und Violine einerseits und Klavier und Violoncello andererseits und einer Fülle seltener Kammerwerke des Meisters, wie die Variationen über Themen aus Mozart-Opern kamen zu Gehör. Mit dem Bandler-Quartett erschien Edwin Fischer, um das Brahms-Quintett in F moll, und an einem weitern Abend, um ebenfalls mit Bandler und unter Mitwirkung des Cellisten Engel zwei Sonaten (Brahms A dur und Bach F moll) und ein Haydn-Trio zu spielen. Das neue Fiedemann-Quartett führte sich glänzend ein.

Während man seither den Eindruck bekam, daß nahezu alles, was die Geige zu führen versteht, uns äußerst hold gesinnt war, sah es fast aus, als würden wir von den großen Solopianisten geflissentlich gemieden, denn Schnabel und Fischer ließen's bei der Kammermusik; oder sollte sich darin nur die zahlenmäßige Überlegenheit der Violinisten dokumentieren, deren künstlerischer Nachwuchs ja gleich Pilzen aus der Erde schießt, indessen die Reihen der Schwarzweißkünstler gerade in letzter Zeit einen nicht unbedenklichen Abgang aufzuweisen hatten; ja liegt vielleicht hierin die Bestätigung, daß die ins ungeheure wachsenden Anforderungen der Klaviertechnik entgegen den stillstehenden der Violine dem Heranwachsen eines neuen großen Pianistengeschlechts mehr und mehr Einhalt gebieten? Zu nennen sind nur die Klavierabende von Hedwig Doebel-Nissen, Günther Hamann, Eugen Linz; nicht zu vergessen aber Wanda Landowska, die Eva Lißmann uns brachte, um mit ihr nach Urgroßelternart zu musizieren. Mit einer Mozart-Sonate am modernen klanggesättigten Bechstein, in wundervoll ausgeglichener, perlender Technik, machte sie uns zunächst die Gegensätze der durch Jahrhunderte getrennten Instrumente klar, ehe sie ihr Cembalo vorstellte. Für den modernen Hörer gewiß eine wunderliche Art des Musikgenießens, diesem harfenartig zirpenden Instrument, das wir sowohl als Solo- wie als Begleitinstrument, zu dem Eva Lißmann wundervoll ganz alte und Mozart-Lieder sang, kennen lernten, zu lauschen. Wenn unsere Altvordern das Musizieren ebensogut verstanden haben wie diese beiden hingebungsvoll wirkenden Künstlerinnen, werden wir kaum sehr viel vor ihnen vorausheben, als höchstens unsere gesteigerten Ansprüche an die Zukunft selbst. Unter den übrigen Liederabenden — Käte Neugebauer-Ravoth hatte sich für ihren Hugo Wolf-Abend

das Bandler-Quartett herangezogen — mag besonders derjenige von Hilde Ellger erwähnt werden, der die schon früher von dieser Künstlerin empfangenen guten Eindrücke vorteilhaft verstärkte. Karl Günther, Tenorist des Stadttheaters, vermochte den Unterschied zwischen Opernbühne und Konzertsaal nicht recht auszugleichen und erlangte erst bei Wagner seine volle Gestaltungsfreiheit. Der Jubel seiner begeisterten Verehrer war groß, unbeschadet der Tatsache, daß Wagner am Klavier künstlerisch immer ein Ding der Unmöglichkeit ist, welchen Eindruck auch Pennarini an seinem Wagner-Abend nur verstärken konnte. War es nur erfreulich, daß man selbst in den großen Orchesterkonzerten Wagner-Fragmente vollständig ausschaltete, so kann man mit den Solo-Klaviervorträgen aus Wagner-Opern, denen Hofrat Dillmann noch immer seine Neigung schenkt, künstlerisch ganz und gar nicht einverstanden sein.

Die wenigen übrigen durch die Konzertdirektion Leichsenring veranstalteten Konzerte fielen nicht sonderlich erfreulich aus. Das eine mit Josef Schwarz, Ansorge und dem neuesten geigenden Wunderkind, Paul Goldfein, trug infolge aufdringlicher Reklame, die Josef Schwarz doch überdies kaum noch nötig hat, den Stempel der Sensation, das andere von Eva Plaschke von der Osten fiel infolge mehrerer Absagen und ostentativen Fernbleibens des Publikums vollständig ins Wasser. Wohl auch schon eine Folge davon, daß die Weihnachtsferien, die man uns nach einer so heißen Konzertkampagne zubilligt, diesmal nur sehr sehr knapp bemessen sein werden.

Rundschau

Konzerte

Elberfeld Zum Gedächtnis unserer gefallenen Helden führte unsere Konzertgesellschaft Brahmsens „Ernste Gesänge" (durch Prof. F. v. Kraus) und deutsches Requiem unter solistischer Beteiligung von F. v. Kraus und Frau Anna Stronck-Kappel (Barmen) stilvoll auf. An Stelle des erkrankten Professors Dr. Haym leitete Professor Buths (Düsseldorf) die Aufführung, welche durch hübsche Chorleistungen und verständnisvolle Orchesterbegleitung allgemein auffiel.

Auf dem zweiten Künstlerabend der Konzertgesellschaft spielte E. Schennich Schumanns Kreisleriana, ohne indes tiefer gehende Wirkungen zu erzielen. Sehr interessierte hingegen die klangvolle Wiedergabe von Zilchers „Deutsches Volksliederspiel" durch das Kraus-Quartett. Perlen dieser sinnigen Tondichtung sind: Kinderkonzert; Wie kommt's, daß du so traurig bist; Der Abschied im Korbe; Das Schildwache-Nachtlied.

Durch die Leitung des zweiten Sinfoniekonzertes des Städtischen Orchesters legte Hans Knappertsbusch aufs neue in Webers Oberonouvertüre, Beethovens Sinfonie Nr. 5 Proben einer ausgesprochenen Befähigung als Kapellmeister ab. Mit großer Hingebung und ausgeglichener Technik trug E. Schennich Schumanns A moll-Klavierkonzert vor.

Nicht ohne Erfolg war der Klavierabend von Sascha Bergdolt, an dem mit technischer Gewandtheit Schuberts Wanderer-Fantasie, E. Straessers D dur-Suite, Chopins B moll-Sonate Op. 35 geboten wurden.

Einen großen Zuhörerkreis sah der Lieder- und Balladenabend von Rudolf Schnaudt-Gerhardt (Heldenbariton an der Schweriner Hofoper) und Else Gerhardt-Vogt (Mezzosopran), der in allen Teilen recht harmonisch verlief.

Im Verein mit dem Frauenchor des Kölner Lehrer- und Lehrerinnen-Gesangvereins gab der Deutsche Sängerkreis ein Bußtagskonzert, an welchem sich Mathilde Dreißen (Klavier und Gesang), Konzertsänger Robert von der Linde (Bassist) und A. Schoenmaker (Barmen) (Geige) solistisch vorteilhaft beteiligten.

Im Gegensatz zu Barmen, wo der junge Bach-Verein sehr ruhig und erfolgreich tätig ist, hüllt die musica sacra in der sonst so musikfreudigen und leistungstüchtigen, alten Wupperstadt Elberfeld ihr Haupt nach wie vor in tiefes Schweigen; die Veranstaltungen einiger kleinerer Chöre sind ohne größere Bedeutung, so daß sich hier eine Erwähnung und Besprechung von selbst erübrigt. H. Oehlerking

Leipzig Der hiesige Lehrer für Kunstgesang Paul Merkel veranstaltete mit seiner Tochter einen Kompositionsabend, an welchem er 22 Lieder einem aufmerksam lauschenden Kreise von Zuhörern vermittelte. Es waren durchweg feine, wohlgeartete Sachen, die es da zu hören gab. Ein gutes Lied zu schreiben, ist nicht so einfach, wie viele denken. Den meisten Liedern, die heute auf dem Musikalienmarkte erscheinen, fehlt die Hauptsache: die Ursprünglichkeit des Empfindens, die Naivetät. Unsere Lyriker vermeinen gewöhnlich die Empfindung selbst zu geben, während sie diese bloß umschreiben und besprechen. Merkel hat in seinen Liedern viele duftige Blüten mit vollen Händen ausgestreut, und — was besonders hervorgehoben werden muß — es sind wirkliche Lieder, die er geschrieben hat, sangbar und dankbar, bei allem Fortschritt ohne gewagte Experimente in der Harmonie, ohne fremdartige unmusikalische Verkünstelung der melodischen Linie: alles ist echt, herzlich und warm. Frl. Gabriele Merkel hatte sich mit viel Hingabe der Gesänge ihres Vaters, der am Flügel fein musikalisch begleitete, angenommen. Sie besitzt neben einer schönen, klaren, vorzüglich geschulten Stimme künstlerischen Geschmack und viel Herzenswärme. So konnte ein beide Teile erfreuender Erfolg nicht ausbleiben. ♭

Noten am Rande

Deutsche Militärmusiker in Paris 1867 (zu Seite 380 des vorigen Jahrgangs). Unser Berichterstatter H. in O. schreibt uns: Beim Lesen des Artikels „Deutsche Militärmusiker in Paris" fiel mir folgende ergötzliche Erinnerung an diesen Vorfall ein, die ich den Lesern d. Bl. nicht vorenthalten möchte, zumal ich ihre Echtheit garantieren kann, da sie mir seinerzeit von einem Augen- und Ohrenzeugen, einem Mitgliede der betreffenden Kapelle, übermittelt worden ist.

Nachdem die zur Weltausstellung in Paris im Jahre 1867 entsandte große Garde-Musikkapelle wegen ihres vorzüglichen Spiels mit dem ersten Preise gekrönt war, ließ der Kaiser Napoleon eines Tages die Kapelle auch zu sich zum Vorspiel entbieten. Der Kaiser, erfreut über die vortrefflichen Leistungen der deutschen Musiker, sprach in huldvoller Weise dem Leiter der Kapelle seine Anerkennung über das Gehörte aus, mischte sich in seiner leutseligen Weise dann unter die Musiker, hie und da einen mit einer Ansprache auszeichnend. Besonders mochte dem Kaiser der Tuba- bezw. Helikonbläser aufgefallen sein, der nicht nur mit seiner herkulischen Figur das preußische Gardemaß stark präsentierte, sondern auch ein Instrument von besonders auffallenden Dimensionen blies. Napoleon erkundigt sich bei ihm, ob das große Instrument nicht schwer zu blasen und zu tragen sei, und meinte lächelnd, bei einer fluchtartigen Retirade könnte es unter Umständen doch sehr lästig werden. Der Angeredete, bekannt durch seine schlagfertigen Antworten im Berliner Dialekt, antwortete prompt: „Majestät, det Wort Retirade kennen wir nicht, wird auch nicht bei uns geübt, hier heeßt et stets: Vorwärts, mit Gott für König und Vaterland!" — Eigentümlich lächelnd soll der Kaiser weitergeschritten sein. Drei Jahre später (1870) erfuhr er an sich selber und zu seinem eignen Schaden die Wahrheit dieses Wortes. Jenen tapfern Hoboisten deckt bereits der

grüne Rasen, sonst hätte er diese kleine Ergänzung selbst geben können.

Reineckes Oper „Auf hohen Befehl". Zum Hamburger Bericht über die Uraufführung der Oper „Meister Grobian" von A. Winternitz wird uns von unserem langjährigen Mitarbeiter L. Wuthmann (Hannover) folgende, namentlich für viele alte Leipziger Musikfreunde interessante Tatsache mitgeteilt: Die in dem betreffenden Artikel (Nr. 7/8 1918) enthaltene Inhaltsangabe der betreffenden Oper entspricht genau derselben Handlung, wie sie der alte Leipziger Meister Carl Reinecke seiner Oper „Auf hohen Befehl" zugrunde gelegt hat; sie ist der Riehlschen Novelle „Ovid bei Hofe" nachgebildet. Genau vor 30 Jahren, im Frühjahr 1888, erlebte das Reineckesche Werk in Leipzig seine höchst erfolgreiche Uraufführung mit Emma Baumann als Cornelia, Herrn Oberregisseur Goldberg als Dal Segno und Herrn Köhler als Lämml. Die übrige Besetzung ist mir nicht mehr erinnerlich. Wohl aber ist mir noch eine entzückende Solonummer der Cornelia, nämlich die Canzone: „Es geht ein Schelm durch alle Land", in bleibender Erinnerung geblieben, ebenso der Umstand, daß Reinecke das Lied: „Kein Feuer, keine Kohle kann brennen so heiß" als Leitmotiv in der Oper behandelt, ein Umstand, der bei Reineckes bekannter Ablehnung der Wagnerschen Stilprinzipien doppelt auffällig berührte. Es wäre interessant zu erfahren, inwieweit Herrn Winternitz die ältere Oper seines berühmten Kollegen bekannt gewesen ist. Reineckes Oper „Auf hohen Befehl" ist bei Jul. Heinr. Zimmermann in Leipzig erschienen.

Kreuz und Quer

Basel. Hier hatte die Uraufführung des Chorwerkes „Der Sonne Geist" von Friedrich Klose, Dichtung von Alfred Mombert, bei der Uraufführung starken Erfolg.

Berlin. In Steglitz bei Berlin starb der Opern- und Liederkomponist Prof. Theobald Rehbaum im Alter von 82 Jahren.

— Wilhelm Freudenberg, der Begründer und langjährige Leiter des Kaiser-Wilhelm-Gedächtnischors in Berlin, beging am 11. März seinen 80ten Geburtstag. Geboren 1838 zu Raubacher Hütte im Westerwald, begann er seine musikalische Laufbahn als Operndirigent und nahm dann die Stellung des Dirigenten an einem Oratorienverein in Wiesbaden an, wo er auch das erste Konservatorium errichtete. In die Wiesbadener Zeit fallen die Aufführungen von Freudenbergs Opern „Die Pfahlbauer", „Der Sankt Katarinentag", „Kleopatra" und „Die Mühle im Wispertal", die seinen Namen der größeren Öffentlichkeit bekannt machten. Später siedelte Freudenberg nach Berlin über und widmete sich der Ausarbeitung neuer Werke, insbesondere der Opern „Das Mädchen von Treppi", „Die Klause am Sulmenbach" und „Das Jahrmarktsfest zu Plundersweilern". 1895 wurde er zum Dirigenten des Chors der Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche ernannt, als welcher er eine große Anzahl von Motetten komponierte. Auch schriftstellerisch war Freudenberg tätig. Den Text zu seinen Opern „Marino Faliero", „Johannisnacht" und „Die Klause am Sulmenbach" hat er selbst geschrieben; seine Kunstanschauungen hat er in einem Buche: „Was ist Wahrheit?" zusammengefaßt.

— Bei Karl Ernst Henrici wurden Musiker-Autogramme versteigert. Ein Brief mit Scherzkanon von Beethoven aus Baden, 26. September 1814, an den Grafen Moritz v. Lichnowsky, womit der Meister seine E moll-Klaviersonate dem Empfänger widmet, wurde mit 2000 Mk., ein eigenhändiges musikalisches Widmungsblatt des Meisters an seinen Arzt Dr. Braunhofer vom 4. Januar 1825, mit einer Notenzeile und vier Zeilen Text, mit 2400 Mk. bezahlt. Andere Briefe und Original-Notensätze Beethovens erzielten abwechselnd zwischen 400 und 950 Mk. Ein Brief von Brahms an Frau Elise Denninghoff in Wilhelmshaven, eine Jugendgenossin des Komponisten aus den Hamburger Kindertagen, geschrieben in Wien, Oktober 1880, ging für 120 Mk., ein anderer ähnlicher Brief an dieselbe Empfängerin vom Dezember des gleichen Jahres für 135 Mk. fort. Ein eigenhändiges Schreiben des Komponisten und Organisten am Vatikan, Girolamo Frescobaldi, von Rom am 23. Februar 1609 an den Kardinal Bentivoglio in Ferrara gerichtet, kam auf 190 Mk., ein polnischer Brief Chopins aus Paris, ohne Angabe des Datums, an einen Herrn Stanislaus de Florkiewicz gerichtet, auf 125 Mk. Für ein einzelnes Blatt aus Mozarts Jugendtagebuch (das nach dem Urteil Sachverständiger verloren gegangen ist) wurden 740 M. bezahlt. Ein Brief von Konstanze Mozart aus Salzburg, am 8. August 1830, mit drei beigefügten Originalsilhouetten von ihren Angehörigen, ging für 430 Mk. fort. Ein eigenhändiges Musikmanuskript von Richard Wagner, enthaltend Gesangstext und programmatische Erläuterung zu drei Bruchstücken aus der „Götterdämmerung" kam auf 1080 Mk., ein anderes Originalmanuskript des Meisters mit der Überschrift „Tannhäuser, Erster Akt, erste Szene" und der Orts- und Zeitbezeichnung „Paris, 30. Mai 1860" auf 800 Mk. zu stehen.

— Vom Charlottenburger Deutschen Opernhause wurde die Oper „Der eiserne Heiland" von Max Oberleithner zur Aufführung als erste Neuheit in der nächsten Spielzeit angenommen.

Brüssel. Hier fand am 1. März das hundertste Konzert des Deutschen Sinfonie-Orchesters unter der Leitung von Prof. Volbach statt. Das Orchester, das 73 Mitglieder zählt, besteht seit 1916.

Frankfurt a. M. Der Frankfurter Verein für Theater- und Musikkultur, der als Ortsgruppe des Verbandes zur Förderung deutscher Theaterkultur gegründet wurde, kommt jetzt mit seinem Programm heraus. Es bringt zunächst sechs Schauspielaufführungen, die zu sehr ermäßigten Preisen stattfinden sollen. Weitere Veranstaltungen sowie die Einbeziehung auch der Oper werden erfolgen entsprechend der Teilnahme des Publikums für die Bestrebungen des Vereins. Dieser sieht sein Ziel keineswegs nur in der Ermöglichung von Vorstellungen zu billigen Preisen. Sie soll nur das Mittel sein zur Heranbildung einer Hörerschaft, die nicht allein der Zerstreuung oder der Abwechselung wegen das Theater besucht, sondern sich der kulturellen Bedeutung des Theaters bewußt ist und an deren Förderung tätigen Anteil zu nehmen vermag. Eine Besonderheit der Frankfurter Ortsgruppe bildet die Aufstellung auch eines musikalischen Programms, für das zunächst sechs Kammermusikabende in der Stadthalle vorgesehen sind.

Frankfurt a. M. Im Opernhause zu Frankfurt a. M. erschienen 2 Werke zum ersten Male: „Das höllisch Gold" von Julius Bittner und das Mimodrama „Die letzte Maske" von Wilhelm Mauke. Beide Stücke wurden außerordentlich beifällig aufgenommen und werden eine wertvolle Bereicherung des Spielplanes bilden.

Kassel. Im Kasseler Hoftheater fand die Oper „Aebelö", nach Sophus Michaelis' gleichnamigem Roman von Amelie Nikisch und Else Friedländer frei bearbeitet, Musik von Gustav Mraczek, bei der ersten Aufführung am Schlusse starken Beifall.

Mainz. Im Mainzer Stadttheater wurde Mozarts Oper „Der Schauspieldirektor" in der neuen Bearbeitung von R. und Fr. Berger sehr beifällig aufgenommen. Die Bearbeiter haben die Gestalt Mozarts, der in dem Texte Schneiders als Kapellmeisters auf der Bühne erscheint, beseitigt und die Arien und Terzette durch einen Dialog verknüpft.

Mannheim. Paul von Klenaus neue dreiaktige Oper „Kjartan und Gudrun" gelangt am 26. März am Hoftheater in Mannheim zur Uraufführung. Diesem ersten abendfüllenden Opernwerke des Komponisten, der bisher mit „Klein Idas Blumen" und „Sulamith" große Erfolge erzielt hat, wird mit regem Interesse entgegengesehen.

Pegau. Der hiesige Kantor Adolf Fritzsch hat im Laufe des Winters außer kleinen Aufführungen sechs Konzerte veranstaltet, an denen neben seinem Kirchenchor ausgezeichnete Solisten (auch das Leipziger Gewandhausquartett) beteiligt waren und in denen er Kompositionen von Schubert, Schumann, Brahms, Wetz, Gretscher u. a. bot.

Petersburg. Hier starb der Direktor des Konservatoriums Sasonow.

Reichenbach i. V. Die von ihrem vorjährigen Liederabend her hier noch in bester Erinnerung lebende Leipziger Konzertsängerin Nina Sandten sang hier am 11. Januar

wieder mit großem Erfolg. Durch Gesänge von verschiedener Klangfarbe, Kraft und Zartheit bewies sie aufs neue, daß sie eine Gesangskünstlerin mit sympathischem und ergiebigem Stimmaterial ist.

Treuen i. V. Die Leipziger Konzertsängerin Nina Sandten bot hier am 26. Januar durch ihre gut durchgebildete, wohllautende Stimme und ihre ansprechende Vortragsweise den zahlreich Erschienenen eine Stunde der Erbauung.

Schwerin. Eine ukrainische Freiheitsoper „Der heilige Morgen" von Horst Platen, dem Kapellmeister des Hamburger Thalia-Theaters, der sich durch seine Musik zu Strindbergs „Volkungersage" und durch das Märchenspiel „Jung Dietrichs Königsfahrt" vorteilhaft als Komponist eingeführt hat, ist vom Hoftheater in Schwerin zur Uraufführung angenommen worden. Den Hintergrund des Textes, auf dem sich eine ergreifende Liebeshandlung abspielt, bilden die Freiheitsbestrebungen der Ukraine unter dem zaristischen Regiment, wodurch die Oper, deren Libretto bereits vor dem Kriege fertiggestellt war, eine ungewollte Aktualität bekommen hat.

Stuttgart. Im Stuttgarter Orchester-Verein (Dirigent Königl. Musikdirektor H. Rückbeil) hatten W. Niemanns „Rheinische Nachtmusik" und das Violinkonzert B dur von Rückbeil, vom Komponisten vorgetragen, großen Erfolg.

Stuttgart. Die Goldene Medaille für Kunst und Wissenschaft am Bande des württembergischen Kronenordens wurde vom König von Württemberg dem Professor der Musik Theodor Wiehmayer am Königl. Konservatorium in Stuttgart verliehen.

Wien. An der Wiener Hofoper hat in der vergangenen Woche die deutsche Erstaufführung der Oper „Jenufa" von Leo Janacek mit bedeutendem Erfolge stattgefunden. Die Verdeutschung rührt von Max Brod, dem bekannten Romanschriftsteller, her.

☞ Der heutigen Nummer liegt ein **Beethoven-Prospekt der Firma Schuster & Loeffler in Berlin** bei, auf den wir unsere Leser besonders aufmerksam machen.

Verantwortl. Schriftleiter: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes, Leipzig. — Verlag von Gebrüder Reinecke, Hof-Musikverlag in Leipzig, Königstraße 2. — Druck von Robert Noske, Borna-Leipzig.

Neue Zeitschrift für Musik

Begründet 1834 von ROBERT SCHUMANN

Seit 1. Oktober 1906 vereinigt mit dem »Musikalischen Wochenblatt«

Unabhängige Wochenschrift für Musiker und Musikfreunde

85. Jahrgang Nr. 13

Jährlich 52 Hefte. — Abonnement vierteljährlich M. 2.50. Bei direkter Frankozusendung vom Verlag nach Österreich-Ungarn noch 75 Pf., Ausland M. 1.30 für Porto.

— Einzelne Nummern 40 Pf. —

Schriftleitung: Universitätsmusikdirektor
Prof. Friedrich Brandes

Hauptgeschäftsstelle und Verlag:
Gebrüder Reinecke, Hofmusikalienverleger
Fernsprech-Nr. 15085 LEIPZIG Königstraße Nr. 2.

Donnerstag, den 28. März 1918

Zu beziehen durch jedes Postamt, sowie durch alle Buch- und Musikalienhandlungen des In- u. Auslandes.
Anzeigen: Die dreigespaltene Petitzeile 30 Pf., bei Wiederholungen Rabatt. Der Verlag des Blattes, sowie jede Annoncenexpedition nimmt solche entgegen

Literarisches in der Musik

Von **Alexander Jemnitz**

Der gegenwärtige Standpunkt der künstlerischen Hermeneutik, die sich zur geklärten Auffassung durchgezwungen hat, jedes Werk, vom Besonderen seiner Gattung ausgehend, mit nur daraus abgeleiteten, begriffsverwandten Mitteln zu erläutern, beweist als theoretische Folgeerscheinung der vorangehenden Praxis, daß die Künste nach einer kurzlebigen vereinigenden Tendenz des vorigen Jahrhunderts wieder für strenge Scheidung sind und ihr auf ungeschmälerter Bewegungsfreiheit beruhendes Gleichgewicht wiedererlangt haben.

Derlei Annäherungsversuche entspringen zeitweise einer Denkungsart, die historische Entwicklung von ideeller nicht zu trennen vermag und, nachdem sie den vom historischen Gesichtspunkt höchstwahrscheinlichen gemeinsamen Ursprung aller Künste für gewiß angenommen und einige weitläufige Gesetze als allen zugehörig erkannt hat, aus diesen Wahrnehmungen Schlüsse folgert, die den heutigen Maßstäben nicht mehr entsprechen. Der gemeinsame Ursprung aller Künste genügt auch als Tatbestand nicht, um beliebige Wiederverbindungen längst auseinanderstrebender Teile zu rechtfertigen und zu verwirklichen. Zwei Werdeprozesse, die von der historischen Erkenntnis zur ideellen fortgeschritten sind und damit für sich verschiedene innere Entstehungsursachen festgestellt haben, können nicht ohne Aufgabe alles Erreichten zum äußerlich historischen Gesichtspunkt zurückkehren.

Wenn Lied und Musikdrama, als wichtigste Belege solcher Auffassung, nicht für etwas ganz Neues, seine eigentümlichen Gesetze selbständig bildend Gewordenes angesehen werden können, bleibt ihr Problem unlösbar, weil es weder dem Rüstzeug der reinen Musik noch dem der reinen Poesie zugänglich ist. Das moderne Lied und das moderne Musikdrama entstehen von Fall zu Fall und unter wesentlich anderen Vorbedingungen wie das hermaphroditische Lied und Musikdrama der Vorzeit, aus welchen die beiden Künste, Musik und Poesie, hervorgewachsen sind. Die modernen Mischformen bleiben willkürliche Erfindungen, die nur die Genialität ihrer Ausführung zu retten vermag, sie sind ebenso wie der Ausdruckstanz vor allem individuelle und keine typischen Erscheinungen, sie stehen als solche sozusagen zwischen den Rassen. Das moderne Musikdrama ist nicht die Hochzeit von Musik und Drama, wie Wagner irrtümlich meinte, sondern weder Musik noch Drama, eine andre Einheit, das Zeugungsprodukt dieser heterogenen Ehe, das zwar Züge beider Eltern trägt, jedoch eine eigene, ständig reifende Kunstgattung darstellt, die ihre Lebensberechtigung allerdings nicht wie die ursprünglichen Arten voraussetzungslos besitzt, sondern immer wieder am Werte des Einzelwerks für sich selbst, also doppelt erweisen muß.

Das Lied und das Musikdrama gehören nicht zum Gebiet der reinen Musik, und diese scheinbar überflüssig neubegründete Feststellung war notwendig, wenn die eingangs erwähnte Beobachtung, der separatistische Drang der Künste sei im Steigen begriffen, illusorisch wirken soll. Auch das Musikdrama hat seine separatistischen Ziele und strebt gleich den andern Formen nach Vervollkommnung seiner stilistischen Geschlossenheit.

Während die bildenden Künste vom rascher geläuterten Geschmack geleitet die bemalten Statuen schon längst und die nur anekdotisch geschichtlichen Stoffe seit ihrem letzten großen Aufschwung in der Rumpelkammer bewahrend, sich ganz ihrem spezifischen, von ihrer Materie bedingten Problemen zugekehrt haben, steht die Musik noch größtenteils unter dem Einfluß der Literatur, aus welcher ihr über die Verbindungsbrücken (Lied und Musikdrama) die frischgebackensten philosophischen und psychologischen Elemente zugetragen werden. Während die Malerei sich seit der impressionistischen Bewegung ganz vom inhaltlichen Protektorat der Poesie befreite und im Expressionismus, Kubismus, Futurismus zwar an sich anfechtbare, inhaltlich wie formell aber echt malerische Aufgaben entdeckte, oder die Lyrik sich im Bewußtsein dessen, daß die Volksliedperiode sehr schön, wie alles wahrhaft Schöne jedoch einmalig und ihre Nachahmung totgeboren sei, stets entschiedener vom hergebracht Liedmäßigen entfernt (Whitman, Verhaeren, Stefan George), hat die Musik ihre von der Literatur angedichteten Zwecke und ihre malerischen Darstellungsversuche noch immer nicht ganz aufgegeben. Sie will durchaus noch poetische Gedanken und Gefühlswelt ausdrücken, anstatt die Steigerungsmöglichkeiten ihres spezifischen Kreises zu suchen; sie will durchaus noch Vorgänge schildern und Programme heruntererzählen, und es vermochte in unsern Tagen eine „Alpen"-Sinfonie zu entstehen wie in der schwärzesten Zeit der Begriffsverwirrungen.

Die Musik ist mit der Poesie außer durch allen Künsten gemeinsame Gesetze oder Form durch kein engeres Band verknüpft. Sie besitzt deshalb keinen

Gedanken und Gefühlsinhalt im poetischen Sinne, sondern lediglich im musikalischen Sinne, wie die Malerei im malerischen Sinne der Ausdruck von Einfällen und Empfindungen ist, die mit Poesie nichts zu schaffen haben.

Wenn aber die musikalische Hermeneutik (Halm) mit der Hermeneutik andrer Künste fortschreitend und als alleinige unter ihnen theoretisch der Praxis vorauseilend zu der richtigen Erkenntnis gelangt ist, von außermusikalischen Hilfsgerüsten bei Deutung der Tonwerke Abstand nehmen zu müssen, so wäre es endlich an der Zeit, daß die Musiktheorie selber an sich eine Begriffs- und Sprachreinigung vornähme. Die Begriffsreinigung bestünde in der Ausscheidung aller außermusikalischen Nebenziele, die das Inhaltliche der Musik berühren, und wäre somit berufen, dem programmusikalischen Götzen weitere aussichtslose Opfer fernzuhalten; sie entferne alle philosophisch - psychologisch - ethisch - ästhetisch-symbolischen Rebstöcke, die der Musik während ihrer Periode der Formzersetzung zum Emporranken unterschoben wurden. Die Musik winde sich an ihren Themen hoch, diese seien ihre Motive und keine Welterlösungen, und die Gesamtheit ihrer Entfaltung ergebe die Formen. Denn Kunstform ist etwas Biegsames, Anschmiegsames und nichts Starres, Schulmeisterisches! Die Sprachsäuberung beträfe den formellen Teil der Angelegenheit, indem sie die überwuchernde poetische und damit zusammenhängende psychologische Terminologie des Bezeichnungssystems beseitigen würde. — Die Tonreihen werden rhythmisch gegliedert und dynamisch in ihrer akustischen Intensität bestimmt. Die zeitlichen Gegensätze (schnell und langsam) und diejenigen der Schallstärke (laut und leise) bilden daher die beiden charakteristischen Begriffsskalen der Musiksprache; zwischen den Gegenpolen „schnell und langsam" und „laut und leise" hat die ganze Vorschriftsreihe der Spielartsangaben sich zu bewegen; welche noch einige technische Anweisungen wie „am Frosch" oder „gedämpft" vervollständigen, deren Wichtigkeit und Sachgemäßheit außer Frage steht. Eine erborgte Terminologie kann stets nur durch Analogien und Umschreibungen verständlich werden und deshalb niemals die Bestimmtheit aus der Materie geschöpfter Ausdrücke erreichen. Der Rhythmus sei also weder „fröhlich" noch „schwermütig", weil dies psychologische und keine zeitlichen Begriffe sind. Er kennzeichne sich durch sich selbst. Ergreifendste Worte sind vergeblich, wenn langweilige Begleitung die linke Hand des Klavierspielers in einen Marsch hineintreibt. Ebenso sei das Dynamische auf sein Wesentliches, auf Angabe der Stärkegrade und deren Übergänge (Abnahme, Zunahme) beschränkt. Auch „hervortretend" und „verklingend" sind gute, ihrer Natur nach Intensitätsbezeichnungen, hingegen „ersterbend" keinen musikalischen Sinn mehr hat. Eine passende Phrase mit „gehämmert" oder „Schalltrichter auf" zu versehen, ist aus diesem Grunde unvergleichlich besser, weil musikalisch eindrucksvoller, als mit „heftig", „zornig", „roh" und „wild" zu schmücken, von denen es in zeitgenössischen Partituren wimmelt.

Die Franzosen besitzen hierfür merkwürdigerweise eine empfindlichere Kritik. In ihren Noten kommen fast ausnahmslos nur strenge Fachausdrücke vor; sie übernehmen sogar das bei Italienern gebräuchliche „morendo" selten und setzen dafür lieber „perdendosi" oder „expirè", auch „très lointain", die alle ungefähr unserm „verklingend" gleichen. Bei Albenitz steht zu einem Schluß: „effleurer la note, la laissant vibrer", was ganz sachlich und dabei mit packender Anschaulichkeit gesagt ist.

Die meistenteils willkürlich und maniriert gewählten literarischen Vortragsbemerkungen müssen also undeutlich und musikalisch nichtssagend vermieden werden. Ihr Anwenden verursacht, weil die Tonsetzer dabei zumeist auf Bilder und ähnlich verschleiernde Andeutungen verfallen anstatt auf schärfste Verständlichkeit zu achten, nur Mißverständnisse. Es gibt heute Musiker, aus deren Werken sich ganze Wörterbücher der Affekte zusammensuchen ließen. Desto ausführlicher seien die Phrasierungen und übrigen zeichenmäßigen Vorschriften, die Klangdauer und Klangstärke bestimmen und eigentlich das Notenwesen ergänzen.

Möglichst wenig hineingeheimnissen und möglichst viel bloßlegen! Die Schöngeisterei endete immer noch mit uferlos schwärmendem Dilettantismus. Sie kam diesmal im psychologischen Gewand. Die pathetisch literarischen Zutaten sind bei schlechter Musik machtlos und bei guter Musik überflüssig: ein gelungenes Bild braucht keine Vermerke dafür mitzubringen, aus welcher Entfernung es betrachtet zu werden wünscht.



Neuere Unterrichtsmusik

Eine kritische Umschau von **A. v. Sponer**

I.

Als Robert Schumann im Jahre 1848 seine allbekannten, entzückenden und poesieerfüllten kleinen Klavierstückchen, die im Jugendalbum (Op. 68) zusammengefaßt sind, schrieb, ahnte er wohl kaum, daß er mit diesem Werke, das ihm besonders ans Herz gewachsen und so recht aus dem Familienleben erwachsen war, ein weites Gebiet eröffnete, auf dem sich später eine schier unübersehbare Schar von Komponisten mit mehr oder weniger großem Geschick betätigen sollte. Auf Schumanns Werk folgte bald Th. Kullaks reizendes Kinderleben (Op. 62 u. 81) und Ch. Mayers Op. 121 „Jugendblüten", das allerdings schon für größere und vorgeschrittenere Spieler berechnet war; später setzte sodann eine wahre Hochflut solcher Werke ein. Bevor ich nun auf die in das Gebiet der musikalisch-erziehend wirkenden und technisch fördernden Vortragsstücke fallenden Neuerscheinungen des letzten Dezenniums näher eingehe, möchte ich noch auf die besonderen Schwierigkeiten hinweisen, die die Komposition solcher Stücke bietet, falls sie wirklich ihren Zweck, die musikalische Heranbildung des Kindes zu fördern, erfüllen sollen. Der musikalische und geistige Inhalt eines solchen Werkchens soll dem Ideenkreise und der Auffassungskraft des Kindes auf bestimmten Stufen angemessen sein, es soll anregend und zu gleicher Zeit technisch fördernd wirken, jede triviale oder banale Wendung ist strenge zu vermeiden, denn nur allzuleicht wird der zu bildende musikalische Geschmack des Kindes für alle Zeit verdorben, weshalb beim Unterricht alle Werke unbedingt auszuschließen sind, die — wenn auch nur entfernt — das Gebiet der „Salonmusik" streifen. Endlich muß der Komponist auch genau auf die einer Stufe angepaßte technische Ausführbarkeit achten, d. h. in einem solchen Werke darf kein Takt stehen, dessen Schwierigkeit in bezug auf das technische Erfordernis des ganzen Stückes zu groß erscheint, ein Fehler, dem man leider nur zu häufig begegnet.

Unter diesen Gesichtspunkten möchte ich bitten, die nachfolgenden Besprechungen zu betrachten. Ich wende mich zuerst dem Gebiete der Klaviermusik zu, auf das ja die meisten Neuerscheinungen fallen. Ganz leichte Stücke enthält Emil

Söchtings Op. 108 „Jugendlust“ im Verlage von C. F. Kahnt Nachf., Leipzig, Preis n. 1 Mk.*) Das hübsch ausgestattete Heft bringt zehn ganz leichte, nur im Violinschlüssel geschriebene nette und beim Unterricht brauchbare Stücke, unter denen namentlich Nr. 7 (Beim Ballspiel) und Nr. 8 (Über Stock und Stein) den kleinen Spielern Freude machen werden; die letzten Stücke des Heftes sind leider für diese Stufe zu schwer ausgefallen; ebenso ist das Übergreifen der linken Hand über die rechte im Takt 5 des zweiten Teiles von Nr. 4 (kleine Romanze) an dieser Stelle ganz unmöglich. Desselben Autors Op. 153 „Fürs Kinderherz“, Verlag von J. Schuberth & Co., enthält in seinen zwei Heften ebenfalls ganz leichte Stücke, die im ersten Hefte nur im Violinschlüssel geschrieben sind, während das zweite Heft beide Schlüssel zur Anwendung bringt und ein wenig schwerere Stücke bietet, wobei sich der Komponist bemüht, musikalisch zu charakterisieren, was ihm besonders in den Nummern 16 (Ballett im Zirkus) 17 (Bajazzo) und 18 (Reiterstück) gut gelungen ist. Die gleiche Anordnung in den beiden Heften zeigt E. Söchtings Op. 117: Heiteretei, ein Kinderalbum, ebenfalls im Verlage von J. Schuberth & Co., das zum Unterricht recht brauchbar erscheint und aus dessen 20 Nummern mehrere gut wirken, so Nr. 8 (Der Hirte bläst) und Nr. 13 (Kleiner Schelm), Nr. 15 (Libellenspiel) und Nr. 19 (Sausewind).

Noch etwas schwierigere Stücke stehen in desselben Autors Op. 133 „Für die kleine Welt“, zwei Hefte im gleichen Verlage, unter dessen 20 Nummern sich einige sehr nette finden, so „Schäferstückchen“ (Nr. 6), „Lustige Erzählung“ (Nr. 10), „Das Waldhorn schallt“ (Nr. 14). Leider aber streifen in einzelnen Stücken Einleitung und Überleitung bedenklich das „verbotene Gebiet der Salonmusik“, z. B. Nr. 9 (Albumblatt). Ganz reizende, dem kindlichen Verständnis angepaßte Musik bringt Robert Pracht in seinem Op. 7, Verlag von F. E. C. Leuckart, Preis n. 1.50 Mk. Die Nummern eins bis acht sind ebenfalls nur im Violinschlüssel geschrieben; unter den folgenden, auch den Baßschlüssel verwendenden Stücken sind besonders hübsch Nr. 11: Scherzo, Nr. 12: Reigen und Nr. 16: Im Walde. Unpädagogisch ist die für eine Kinderhand unmögliche, viel zu große Spannung im vierten Takte des zweiten Teiles von Nr. 14 (Wiegenlied). Im ganzen aber kann dieses Heft zum Unterricht sehr empfohlen werden. Edmund Parlow gibt in dem sehr hübsch ausgestatteten Heft „Fürs junge Volk“ 6 Klavierstücke, Op. 124 (Verlag von F. Kistner, Leipzig, Preis 1.50 Mk.) gut verwendbare Stücke, aus denen das erste, ein Geburtstagsmarsch, und das letzte, ein humoristischer Bauerntanz, besonders hervorzuheben sind. Hugo Riemanns Op. 48: 16 Kinderstücke zur Übung und Unterhaltung (Verlag D. Rahter, Preis n. 2 Mk.), bietet gut gearbeitete und pädagogisch brauchbare kleine Etüden. Von den beiden im Verlage von Chr. Friedrich Vieweg erschienenen Heften: Musikalisches Skizzenbuch von Frederick Voß, Op. 25 (Preis je n. 1.50 Mk.), enthält das erste Heft die bei weitem hübscheren und anregenderen Stücke.

Etwas schwierigere, aber noch immer sehr leichte Stücke schrieb G. Lazarus in seinen bei Aug. Cranz erschienenen Op. 152 und Op. 138. Die Hefte enthalten einfache und doch schon ein wenig charakterisierende Stücke (am hübschesten Nr. 6 aus Op. 152: Menuetto amoroso und Nr. 3: Sehnen aus Op. 138), die nur manchmal für den doch bescheidenen Inhalt zu lang ausgesponnen sind, so Nr. 3 (Valse mélancolique) und Nr. 8 (Gavotta graziosa) aus Op. 152. Auch fehlen des öfteren Fingersatzbezeichnungen.

In Op. 153 „Fleurs de Champ“ fällt vorerst unangenehm auf, daß die fünfte Nummer (Weiße Rose) bereits notengetreu als Nr. 1 in Op. 138 vorkommt; sonst enthält auch dieses Heft brauchbare und hübsche Musik. Dasselbe ist auch von Lazarus' Op. 151 „8 morceaux faciles en forme de Fantaisie“ zu sagen. Die Stücke dieses Heftes sind schon ein wenig schwieriger, dafür auch inhaltlich reicher, leider stören hier manchmal unschöne Stimmführungen, wie z. B. die häßliche Verdopplung des „dis“ im Takt 5 des zweiten Teiles von Nr. 1 (Am frühen Morgen).

Ebenfalls unschöne harmonische Wendungen und manchmal auch einzelne zu schwere Takte finden sich in den Stücken Op. 137: 9 morceaux lyriques, so in den sonst so hübschen „Kleines Vögelein“ (Nr. 2) und „Präludium“ (Nr. 4). In dem sehr gelungenen Nr. 7 (Albumblatt) muß es im ersten Takte nach dem Doppelstrich im Baß $\frac{a}{d}$ statt $\frac{fis}{d}$ heißen.

Weitaus die besten und schönsten Stücke gab Lazarus in seinem Op. 140: „En Eté“, sechs Fantasiestücke, worin besonders Nr. 4: „Im Mondenschein“ und Nr. 5: „Spielerei“ ganz reizend und anregend für den Spieler sind. Zum Schlusse sei aber noch die Frage erlaubt, weshalb sämtliche erwähnte Werke von Lazarus ganz überflüssigerweise französische Titel führen. Paul Zilchers Op. 54: 7 Bagatellen (Verlag B. Schotts Söhne, Preis 1.50 Mk.), enthält sehr brauchbare Unterrichtsmusik. Besonders gelungen sind dem Autor die beiden letzten Stücke: Schäfers Tanz (Nr. 6) und Clown (Nr. 7). Ebenfalls hübsche, im ganzen jedoch etwas flüchtiger niedergeschriebene Stücke enthält desselben Komponisten Op. 142: Tonmalereien (Verlag Fr. Kistner, Preis 1.50 Mk.). Auch darin finden sich einige besonders nette Stücke, so Nr. 4, 6 und 8. Sehr unangenehm dagegen wirken in Nr. 2 die offenen Oktaven zwischen Ober- und Unterstimme im 9. Takte vor dem Schluß. Nicht so hoch in Erfindung und Arbeit steht desselben Autors Op. 116: Wandern im Mai, 6 Stücke im Verlage von J. Schuberth & Co., Preis je 75 Pf. Immerhin werden sie beim Unterricht ebenfalls Verwendung finden können. Auch aus Emil Söchtings Op. 131: Aus der Winterzeit, zehn instruktive Stücke für die Jugend, ebenfalls vom Verlage von J. Schuberth & Co., Preis je 75 Pf.), sind alle Stücke mit Ausnahme von Nr. 2, 8 und 10, die zu sehr Salonmusik sind, beim Unterricht brauchbar; besonders Nr. 3 (Spinnerlied) und Nr. 9 (Kindermaskenball) sind gut gelungen. Dagegen ist von den zwölf Nummern seines Op. 154: In Wald und Flur, zwölf melodische charakteristische Tonstücke im gleichen Verlage (Preis ebenfalls je 75 Pf.), höchstens Nr. 2: Jägers Aufbruch, zum Unterricht geeignet. Alle anderen Nummern enthalten böse — teils sentimentale, teils sogar triviale — Salonmusik, die mit den abgebrauchtesten musikalischen Wendungen arbeitet. Dasselbe muß ich leider auch von Söchtings Op. 124: Aus der Sommerzeit, ebenfalls bei J. Schuberth & Co. verlegt (8 Nummern zu je 75 Pf.), sagen. Von den 8 Stücken sind höchstens die beiden letzten (Jagdstück und Serenade im Parke) beim Unterricht brauchbar.

Als harmlose, leichte aber gefällige und verwendbare Stücke erweisen sich G. Bubecks Op. 11 „Tonbilder“ im Verlage von Otto Halbreiter, Badenia-Verlag, Preis 1 Mk.

Im Verlage von F. E. C. Leuckart erschien zum Preise von 2 Mk. n. ein sehr hübsch ausgestattetes Heft: Musikalisches Bilderbuch nach Käte Greenanday, 16 Vortrags- und Übungsstücke von W. Niemann, der sich darin als feinsinniger Klavierpoet erweist. Sämtliche Nummern enthalten reizende, fein empfundene und ungemein charakteristische Tonbildchen von hohem pädagogischen Werte, die sich harmonisch wie melodisch auf nicht ausgefahrenen Bahnen bewegen und bei denen nur gelegentlich einzelne für die Kinderhand zu große Griffe stören.
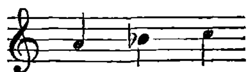
Besonders gelungen sind dem Komponisten Nr. 5: Großmutter erzählt ein Märchen, Nr. 9: ein kleiner Tiroler Ländler, Nr. 11: Springinsfeld, Nr. 13: Bächlein im Walde, und Nr. 16: Frau Pichel und ihr Mops, eine kleine Gavotte. Ebenso reizend ist Niemanns bei C. F. Kahnt Nachfolger gleichfalls hübsch ausgestattetes Op. 36 (Preis 1.50 Mk. n.): Hans und Grete, das zwölf kurze, oft nur eine Seite lange, modern empfundene Klavierstücke enthält. Beide genannten Werke gehören ausgesprochen in das Gebiet der Programmusik. Bei musikalisch gut veranlagten Kindern werden diese Stücke höchst bildend

*) Die angegebenen Preise verstehen sich ohne Kriegsaufschläge.

und anregend wirken. Auch C. Beilschmidt vermeidet in seinem Op. 20: Aus der Kinderstube, 6 Klavierstücke (Verlag Fr. Kistner, Preis 2 Mk.), harmonische und melodische Gemeinplätze, alle 6 Stücke werden den jungen Spielern Freude und Anregung bringen. Beim Unterricht nicht so gut zu verwendende, weil zu sehr ins Gebiet der stets zu vermeidenden Salonmusik gehörig, sind August Nölcks sechs leichte melodische Tonstücke Op. 66 (Verlag C. F. Kahnt Nachfolger, Preis n. 1.50 Mk.). Viel besser ist dagegen desselben Komponisten Op. 194, zwölf melodische Studien (Verlag D. Rahter, 2 Hefte zu je 1.50 Mk. n.), aus dem namentlich Nr. 2: Anmut, Nr. 7: ein niedliches „türkisches Tänzchen" und das flotte: „In der Mühle" besonders empfehlenswert sind. Von dem bekannten Klavierpädagogen Carl Heinrich Döring erschienen im Verlage von J. Schuberth & Co. „sechs leichte Klavieretüden" Op. 312 (Preis 1 Mk.), die eigentlich kleine Vortragsstücke, beim Unterricht sehr gut zu verwenden und aus denen mir das etwas Schumannsche „Im Waldesgrün" (Nr. 5) am besten gefiel. Anregend und fördernd zugleich wirken die „12 leichte Vortragsstücke" in Etüdenform von G. Lazarus ebenfalls im Verlage von J. Schuberth & Co. (Preis 1 Mk.), aus denen besonders die Nr. 5 (Unter den Linden), Nr. 6 (Klage) und Nr. 11 (Betrübnis) hervorzuheben sind.

Unter den acht heiteren Stücken von Carl Zuschneids „Wie es Euch gefällt" (Verlag Chr. Fr. Vieweg, Preis 2 Mk. n.) sind ebenfalls einige sehr hübsche und anregende Nummern hervorzuheben, so besonders Nr. 2: Marsch, und Nr. 7: kleiner Walzer.

Ganz vortrefflich ist das Op. 24 von Carl Bleyle: Lustiges ABC, fünf leichte Variationen in Tanzform über



(Verlag von Breitkopf & Härtel): ein frischer Marsch, ein hübscher Walzer, ein nettes Menuett, eine reizende Gavotte und ein lebhaftes Scherzo zeigen das technische Können des Komponisten, der mit diesem Werke musikalischen Kindern eine wertvolle Gabe brachte.

„Für die Jugend" nennt Hugo Kaun 7 Klavierstücke im Verlage von Chr. Fr. Vieweg (3 Hefte zu je 1.50 Mk.). Unter den gut gearbeiteten Stücken fallen die Nr. 1: Rondo, bei dem der Mittelsatz allerdings harmonisch zu gesucht erscheint, Nr. 4: Märchen, und Nr. 6: Wiegenlied, besonders angenehm auf. In Nr. 7: Kanon, macht es sich der Komponist dadurch, daß er die nachahmende Stimme erst nach 4 Takten eintreten läßt, allerdings etwas zu leicht.

Ein Streabbog-Album, von E. Parlow im Verlag von Otto Junne (Preis 2.50 Mk. n.) herausgegeben, bringt leichte Unterhaltungsmusik, die zum Unterricht weniger geeignet erscheint, gelegentlich jedoch auch vorgenommen werden kann. „Mein erstes Melodienbuch" nennt sich ein von Robert Horst im Verlage von Otto Halbreiter zum Preise von 1.80 Mk. n. herausgegebenes Heft, das in 52 fortschreitend geordneten Nummern leichte, gut spielbare Bearbeitungen von Volksliedern und Opernmelodien, nebst einigen keineren Originalkompositionen von R. Horst selbst bringt, im ganzen genommen aber ziemlich überflüssig erscheint.

Zusammenfassend kann man sagen, daß in letzter Zeit auf dem Gebiete der leicht ausführbaren Klaviermusik eine große Anzahl hervorragend guter, bildender und anregender Musikstücke geschaffen worden ist, deren Verwendung beim Unterricht allen Lehrern warm empfohlen werden kann. Auf schwierigere Klavierwerke sowie auf kleinere beim Unterricht verwendbare Kammermusik werde ich noch näher eingehen.

Musikbriefe

Aus Hamburg

Von Bertha Witt

Im Februar

Nach kurzer, knapp bemessener Weihnachtspause — denn schon zwischen Christ- und Neujahrsfest fielen wieder zwei Konzerte — begann das Konzertleben heftig bewegt aufs neue, unbeschadet aller Kohlenknappheit, die sich in den oft nur mäßig geheizten Sälen zuweilen aufdringlich genug in Erinnerung bringt; doch ist man auch in Hamburg der großzügigen Meinung, daß man lieber ein wenig Kälte ertragen, als auf die Musik verzichten will. — Noch eben vor Toresschluß erschien gegen Weihnachten der schwedische Geiger Bruno Esbjörn, der im Teufelstriller und der Bachschen Chaconne Zeugnis seiner glänzenden Virtuosität ablegte. Er machte uns mit dem zweiten Violinkonzert von Tor Aulin bekannt, das in seinen beiden — eigentlich drei — ausgesponnenen, ansprechenden Sätzen dem Virtuosen glänzend Rechnung trägt, der Bezeichnung „Konzert" aber kaum ganz entspricht. Mit der zweiten Hälfte des Winters kamen dann endlich auch die Pianisten. Nikisch brachte die hier bereits bestens eingeführte Wienerin Gisela Springer mit, die Schumanns Klavierkonzert spielte, während er selber mit der Emoll-Sinfonie und Paul Graeners „Sinfonietta" aufwartete. Nach Nikisch gab Werner Wolff sein erstes Konzert, und wenn die seitherigen Eindrücke über Wolffs Dirigentenfähigkeit bereits die denkbar besten sind, so bildete doch Berlioz' Phantastische Sinfonie eine neue starke Belastungsprobe seines Talents, der er auf eine so grandiose und packende Art gerecht wurde, wie sie eben die phantastische Empfindungswelt dieser Sinfonie in hohem Maße bedingt und verträgt. Es folgte Dvořáks neuerdings beliebt gewordenes, hier seither unbekanntes Scherzo capriccioso. Neu — und zweifellos ein Ereignis nach allem, was man bisher darüber hörte — waren auch die drei chinesischen Gesänge mit Orchester von Walter Braunfels, die Lotte Leonard uns übermittelte. Ansprechend an musikalischer Erfindung sowie an gewählter Instrumentation waren wenigstens die beiden ersten dieser Gesänge, wenn auch die Sängerin ihnen trotz ihrer bekannten Hingabe an diese Lieder keine sonderlich hervorragende Interpretin war, da sie sich ganz im Gegensatz zu ihrer sonst so natürlichen Gestaltungskraft wohl durch das — nebenbei bemerkt jedoch keineswegs vorhandene — chinesische Moment zu einer völlig unangebrachten Forcierung verleiten ließ. Höhepunkte waren diesmal die drei — das fünfte, sechste und siebente — Philharmonischen Konzerte unter Hausegger schon in bezug auf die immer erfreuliche Berücksichtigung der Gegenwart. Nicht allein die Wahl von Ewald Straessers erster Sinfonie, die nach bester Einführung in der Musikwelt nun endlich auch zu uns kam, fällt da ins Gewicht, sondern auch die von Herm. Hans Wetzlers Ouvertüre zu Shakespeares Lustspiel „Wie es euch gefällt", die in der Kraft und dem Reichtum ihrer Erfindung, ihrer geistreichen Durchführung, selbst wenn sie nicht den dramatischen Vorwurf erschöpft, so lebhaft und restlos ansprach, daß sie den Wunsch rechtfertigt, die vollständige Musik zu genanntem Lustspiel kennen zu lernen, von der sie nur ein Teil ist. Der Komponist wurde stürmisch gefeiert, und neben seinem Werk hatte Ernst Boehes Sinfonischer Epilog zu einer Tragödie, der sich auf dem ernsten Boden des klassischen Dramas bewegt, einen schweren Stand. Weiter brachte Hausegger die riesige Edur-Sinfonie von Anton Bruckner, während in der Reihe der Beethoven-Sinfonien die vierte folgte. Solist war zunächst Professor Josef Pembaur, dessen allzu seltenes Erscheinen wirklich geradezu ein Ereignis darstellt, um so mehr, als seine hochentwickelte Künstlerschaft und seine ausgereifte

Technik wahrlich alles seit Jahren hierDagewesene in denSchatten drängte. Er spielte Liszts zweites Klavierkonzert (A dur) mit einer Meisterschaft und einer so unerhört musikalischen Empfindung, daß er mit seinem ebenso kraftvollen wie zartinnigen und in dieser Abstufung der Schattierungen ganz gewiß nicht zu überbietenden Spiel alle Kritik entwaffnete. Im VII. Konzert spielte Arthur Schnabel das B dur-Konzert von Brahms; außerdem brachte Hausegger in diesen Konzerten die beiden Brahms-Ouvertüren. Überhaupt ist die gegenwärtige Berücksichtigung Brahms' in Hamburg geradezu auffallend, wenn auch auf jeden Fall erfreulich. Mit einen Brahms-Abend beglückte Fiedler im zweiten Konzert seine große Gemeinde, auch Eibenschütz hatte für das IV. Sinfoniekonzert einen solchen ausgewählt. Dieser letztere mißglückte aber insofern, als für das in Aussicht genommene und mit Interesse erwartete, weil selten zu hörende Doppelkonzert für Violine und Violoncello das Notenmaterial nicht eingetroffen war, so daß man sich in bezug auf Brahms mit der Akademischen Festouvertüre und der I. Sinfonie begnügen mußte. Die beiten Solistinnen suchten anstatt des Konzerts jeder für sich einen Ersatz zu bieten, und es ist verständlich, wenn Frl. Edith v. Voigtländer sich dabei auf den ihrer Kunst naheliegenden Boden Mozarts begab. Sie spielte das Es dur-Konzert feinziseliert, mit Innigkeit und flüssiger Technik, während Lotte Hegyesi sich mit einem Violoncello-Konzert von Haydn abfand. Im Fiedler-Konzert wurde Vecsey wieder außerordentlich gefeiert. Er ist uns als Interpret des Brahmsschen Violinkonzerts — und zweifellos als einer der besten — lange genug bekannt; zu der vollkommenen Art, mit der er sich hier schon früher mit dem Konzert abfand, konnte er auch kaum etwas hinzulernen. Bemerkenswert war, wenn es noch eines Hinweises darauf bedarf, Fiedlers großzügige und tonschöne Ausdeutung der Tragischen Ouvertüre und der IV. Sinfonie. In den Dienst der III. Brahms-Sinfonie stellte sich G. Brecher an seinem zweiten Konzert und gestaltete sie unter dem weitgespannten Horizont ihrer Empfindungswelt vortrefflich. Auch in der Gelegenheitsmusik, die er dem künstlerischen Teil des Programmes gegenüberstellte und die Cherubinis Ouvertüre Ali Baba und Tschaikowskys Nußknackersuite umfaßte, erwies er sich wieder als feinsinniger Musiker, der auch mit dem letzten Werk, das gleichwohl dem Komponisten reichliche und auch benutzte Gelegenheit geboten, seine russische Natur durchbrechen zu lassen, die musikalischen Grenzen gewissenhaft wahrte. Edwin Fischer spielte Beethovens IV. Klavierkonzert, wenn auch eher zu zart und poetisch als das Gegenteil davon, immer aber musikalisch und technisch fein ausgefeilt. Im zweiten Kirchenkonzert von Sittard, einem Mozart-Abend, hörten wir das Requiem „Kyrie" und „Et incarnatus est", wobei Frau Anna Kämpfert in jeder Beziehung hervorragte, während der Cäcilien-Verein mit Schumanns „Paradies und die Peri" unter Mitwirkung namhafter Solisten — Frau Schumann, Else Brause-Schumann, Hans Lißmann u. a. — wieder Vortreffliches leistete. Von der Kammermusik sind einige Neuigkeiten zu vermelden, die das Bandler-Quartett übermittelte: der Phantastische Reigen von Julius Weismann und ein Klavierquintett Op. 15 von Rozycki, dem Komponisten der vielgenannten Oper „Eros und Psyche". Den bessern Eindruck von beiden machte das Weismannsche Werk, das schon infolge seiner melodischen Flüssigkeit — schon die Benennung „Reigen" läßt auf solche schließen — sich als ansprechender darstellte als das prunkhaft-üppige, aber schwerflüssige und durchaus nicht immer geschmackvolle, vielmehr landläufige Bahnen keineswegs verschmähende Quintett. Brahms vervollständigte das Programm, und auch das Hamburger Trio, das nach kurzem Bestehen bereits fest im Sattel sitzt, wartete neben Beethoven mit Brahms auf, brachte daneben aber die A dur-Violinsonate von R. Barth. Auf dem volkstümlichen, Brahms und Schubert berücksichtigenden Kammermusikabend des Bandler-Quartetts kehrte Elena Gerhardt nach mehrjähriger Pause bei uns ein und erfreute mit ihrer reifen und packenden Sangeskunst; wie zu Herzen gehend sie einzelnes von Schubert und Brahms sang, überzeugte erst, wie vieles von dem Ersatz war, was man oft leichtgläubig für bare Münze nahm. — Viel Beifall fanden Willy und Margarete Benda. Bronislaw Hubermann kehrte zu einem Violinabend ein, von Paul E. Frenkel unterstützt, und entzückte den großen Kreis seiner Verehrer mit seiner reifen, vertieften Kunst und einem durchaus künstlerischen Programm. Auch Bruno Eisner bot nach längerem Fernbleiben von Hamburg an seinem Klavierabend reife und ausgeglichene Kunst, während die Eindrücke, die man von dem Konzert des heimischen Pianisten Edmund Schmid empfing, diesmal nicht so erfreulich waren. Über die Liederabende des Januar ist wenig zu sagen; am bemerkenswertesten war der des Herrn Alfred Otto von der Königl. Oper in Dresden, der in vollendetem Maße von den hervorragenden künstlerischen und stimmlichen Eigenschaften des Sängers überzeugte. Zu den Seltenheiten, die der Monat brachte, zählt die Schöne Magellone von Tieck-Brahms, die in Karl Wagner vom Schauspielhaus einen poetischen und in Walter Sommermeier einen musikalischen Ausdeuter fand, so daß man das Werk einmal im Zusammenhang zu genießen vermochte. Der musikalische Schwerpunkt des Monats lag aber entschieden in den Orchesterkonzerten, die sich dem Vorhergegangenen würdig anschlossen, wenn nicht in ihrer Vollendung überhaupt einen Höhepunkt darstellen.

Aus Köln

Von Paul Hiller

Mitte Februar

Das dem Weihnachtsfeste voraufgehende fünfte Gürzenichkonzert war mit Werken von J. S. Bach besetzt. An Kantaten für gemischten Chor, Soli, Orchester und Orgel hörte man die beiden „O ewiges Feuer, o Ursprung der Liebe" (Nr. 34) und „Ihr werdet weinen" (Nr. 103), in denen Emmi Leisner und Georg Walter von Berlin vorzüglich wirkten und der einheimische Bassist Everts eine lobenswerte Ergänzung lieferte. In der Solokantate „Schlage doch, gewünschte Stunde" schöpfte Frl. Leisner aus dem vollen ihrer bewundernswerten Gesangskunst wie ihres prachtvollen Altorgans. Dann hatte das 5. Brandenburger Konzert für Cembalo, Flöte und Violine mit Streichorchester in Wanda Landowska von Berlin sowie den Herren Emil Wehsener und Bram Eldering aus Köln mustergültige solistische Vertretung. Warum man aber des weitern ein ganzes Cembalokonzert (G moll Nr. 7) gewählt hatte, will schwer einleuchten. Daß Frau Landowska es trefflich zu spielen weiß, kann nicht als Grund gelten. Das altmodisch-unvollkommene Clavicembalo, des Kielflügels älteste primitive Art, ist, mag es noch so modern adjustiert sein, doch wirklich kein schön klingendes Instrument, und sein nur für Sammlungen noch bestehender Antiquitätswert sichert ihm keineswegs einen Willkomm im Konzertsaal von heute. Am Dirigentenpulte trat Hermann Abendroth mit allem sichern Stilgefühl für Bach ein. — Im sechsten Konzert begegnete Gustav Mahlers eigentümlicherweise als „Sinfonie" für eine Alt- und eine Tenorstimme mit Orchester bezeichnetes „Lied von der Erde" lebhaftem, aber nicht sehr beifälligem Interesse. Das bekanntlich aus sechs in sich abgeschlossenen, wenn auch in Idee und Ausgestaltung zusammenhängenden Gesängen mit ausgedehnten Zwischenspielen bestehende Werk mit seinen der „Chinesischen Flöte" (Hans Bethge) entlehnten, zum Teil krausen und sogar („Der Abschied") unverständlichen Texten enthält ja bei reichem Empfindungsleben viele sehr hübsche Einzelmomente, aber der bedeutende Satz- und Orchestrierungskünstler Mahler vermochte mit all seiner Gefühlsschwelgerei (sie ist ja auch seinen endlosen wirklichen Sinfonien zum Verhängnis geworden) die schlimmen Geister der Ermüdung und schließlich Langeweile nicht zu bannen. Die abwechselnd dem Tenor und der Altistin übertragenen sechs Gesangsaufgaben hatten in George Meader vom Stuttgarter Hoftheater und Ilona Durigo aus Budapest

hervorragend gute Vertretung. Abendroth und das Orchester setzten für das Erdenlied viel feine Schattierungskunst und bestechenden Klangesreichtum ein. Zuvor war aus Anlaß des 80. Geburtstags des Komponisten Max Bruchs nicht gar viel besagendes Chorstück „Die Stimme der Mutter Erde“ zur Wiedergabe gelangt, und eine ausgezeichnete Aufführung der 2. Brahmsschen Sinfonie ergab den Schlußteil. — Mit drei Sinfonien ohne alles solistische oder Chorelement, der zweiten (D dur) von Haydn, der 39. (Es dur) von Mozart und der 7. (A dur) von Beethoven bot Abendroth im siebenten Konzert gerade der Vergleichsmöglichkeit der einzelnen Interpretationen wegen von vornherein sehr interessierende, in der Folge lebhaft anregende und schließlich einen ungemein starken Musiker- und Dirigentenerfolg zeitigende Darbietungen. — Den schönen Teil des achten Konzerts dankte man Hector Berlioz, dem genialen Erfinder der Programmmusik (der übrigens auch in seiner Eigenschaft als geistvoller Schriftsteller in der französischen Presse in der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts für Beethovens und Glucks Werke begeistert eintrat), mit seiner fünfsätzigen phantastischen Sinfonie „Episode aus dem Leben eines Künstlers“. Die Reihe phantasieerfüllter, koloristisch außerordentlich reich ausgestatteter Tongemälde zeigt Berlioz' blühende, vielgestaltige Erfindung, sein souveränes Gestaltungsvermögen und seine fesselnde Instrumentierungsgabe im glänzendsten Lichte. Nicht alle Themen sind von Bedeutung, und die Ausarbeitung läßt da und dort auf schnelles Schaffen schließen, wie denn der fünfte Teil (Walpurgisnachttraum) mit seiner köstlichen Parodie des „Dies irae“ auch sonstige, von Berlioz selbst übrigens richtig eingeschätzte Schwächen hat. Aber die kommen nicht allzu ernstlich in Betracht bei einem Werke, das weniger durch seine bestechenden Äußerlichkeiten als durch des illustren Komponisten Können, Gefühlsreichtum und Temperament seinen hervorragenden Platz in der Konzertliteratur beglaubigt. Und Abendroth sorgte, daß die Charakteristiken der so aparten Tonschöpfung im klarsten Lichte vor den Hörern erstanden, so daß letztere mit wärmstem Beifall wieder und wieder dankten.

Von der Menge sonstiger Veranstaltungen sei nur erwähnt, daß in den jüngsten „Meisterkonzerten“ der Westdeutschen Konzertdirektion die brillante Pianistin Wera Schapira, dann die nicht minder hervorragenden Sängerinnen Elena Gerhardt und Emmi Leisner Triumphe feierten, daß ferner die „eigenen“ Abende von Richard Strauß, der dem trefflichen Münchener Bariton Friedrich Brodersen seine Lieder begleitete, der Cläre Dux und Elisabeth van Endert als durch Besucherzahl, Leistungen und Erfolg besonders hervorstechende zu bezeichnen sind.

Im städtischen Opernhause gab es eine durch Otto Klemperer feinsinnig vollzogene Neueinstudierung des „Don Juan“, über die wir uns bei der durchweg sehr guten Rollenbesetzung hätten freuen dürfen, wenn nicht die Regie auf die fürchterliche Idee verfallen wäre, Mozarts herrliches Meisterwerk durch eine Unsinn und Lächerlichkeit häufende „Stilisierung“ der Szene in unserem über die glänzendsten Ausstattungsmittel verfügenden Prachthause zur Farce zu machen.

Aus Wien

Von Prof. Dr. Theodor Helm

Anfang Januar

Zunächst ein paar Worte über einen schon Anfang November veranstalteten sehr gelungenen Kompositionsabend des hochgeschätzten, echt deutsch-volklichen Tondichters Kamillo Horn, von dem zu seiner Propaganda begründeten „Kamillo-Horn-Bund“ im kleinen Musikvereinssaale veranstaltet. Man bekam dabei bekanntes und auch sehr ansprechendes Neues aus Horns Feder zu hören: so ein kunstvoll durchgearbeitetes Andante und Scherzo für Violincell (Frl. L. Gärtner) und Klavier (am Flügel: der Komponist) — mehr für Fachkenner als das große Publikum. Um so unmittelbarer schlugen ältere und neue Gesänge, von dem prachtvoll stimmbegabten Tenoristen V. Heim vorgetragen, ein — fast alle mußten wiederholt werden —, desgl. stimmungsvolle Melodramen (in welcher Form Horn ein besonderer Meister ist!), gesprochen von einem Frl. L. Michalek, begleitet von Horn selbst. Auch der Sopranistin D. v. Pachmanns Liedervorträge gefielen, noch mehr Frl. G. Hinterhofers warm beseelte, echt musikalische Wiedergabe eines Hornschen Frühwerkes, seiner schönen F moll-Klaviersonate, nach deren meistersingerlich flotten Finale die anmutige, jugendliche Pianistin — eine der besten in Wien — noch gleich vollendet eine ebenso schwierige als auch künstlerisch wertvolle Fantasie von H. für die linke Hand allein zugab.

Daß Frl. Hinterhofer kurz vorher in einem selbständig gegebenen Konzerte als Solistin im Vortrage zweier gänzlich verschiedener genialer Klavierkonzerte (beide in D moll), nämlich von Brahms und Mozart, durchweg beifälligst den richtigen Ton traf, sei ebenfalls nachträglich gebührend erwähnt.

An der Jahreswende von 1917/18 wurde unserer stattlichen, vielköpfigen Wiener Mahler-Gemeinde hintereinander wahre musikalische Feste bereitet. Zunächst durch zwei außerordentliche Konzerte unserer Philharmoniker, an deren Spitze, in Wien zum ersten Male als Dirigent erscheinend, Herr Willem Mengelberg aus Amsterdam — am 30. Dezember Mahlers „Lied von der Erde“ und am 1. Januar Mahlers vierte Sinfonie in G dur und danach Rich. Strauß' „Heldenleben“ (das der Komponist Mengelberg persönlich widmete) mit einer souveränen Meisterschaft interpretierte, in das feinste Geäder der drei Partituren eindringend, namentlich im „Lied von der Erde“ ganz ungeahnt neue Klänge hervorholend, daß man sich dem großen Totaleindruck nicht entziehen konnte. Intimster Freund Mahlers und noch jetzt besonderer Vertrauensmann R. Strauß' wußte Herr Mengelberg, freilich unterstützt durch das unübertreffliche Spiel der Philharmoniker, mit denen er viele, eingehende Proben abgehalten — seinen vollen Glauben an die doch hier und da etwas problematische Sache —, selbst von Haus aus nicht gern mitgehenden Hörern gleichsam hypnotisch zu suggerieren. Dazu im „Lied von der Erde“ vortreffliche Sologesangsleistungen der Wiener Altistin J. Durigo und des zum ersten Male in Wien erscheinenden, ausgezeichneten Amsterdamer Tenoristen J. Urlus — der bald darauf auch in einem Konzert — am 4. Januar — besonders als Wagner-Sänger und mit R. Strauß' berückend verklingendem „Träume durch die Dämmerung“ (natürlich: Da Capo) einen riesigen Erfolg erzielte. Da begleitete ihn das Konzertvereinsorchester unter F. Schalk.

Beide Mengelberg-Konzerte waren schon wochenlang vorher total ausverkauft, ebenso die jedesmal nachmittags vorher veranstalteten öffentlichen Generalproben. — Das nicht eben dankbare Sopransolo im letzten Satz von Mahlers G dur-Sinfonie sang mit gewohnter liebenswürdiger Hingebung Frau Förstl-Links.

Am 2. Januar abends wieder eine sehr sorgfältig vorbereitete Mahler-Interpretation und seine stimmungsreiche Jugendballade „Das klagende Lied“ vorführend, und zwar als erste Abteilung eines vom Wiener philharmonischen Chor anläßlich seines zehnjährigen besonders veranstalteten Festkonzertes unter Leitung F. Schrekers, der dann noch das Orchestervorspiel und die Schlußszenen aus seinem am 15. März 1913 in unserer Hofoper zur Uraufführung gebrachten dramatischen Märchen „Das Spielwerk und die Prinzessin“ folgen ließ, bei welchen Szenen an jenem Abend einen fast nie erhörten wütenden Parteienkampf entfesselten, während sie jetzt im Konzertsaal (besonders da er fürs unerläßliche Mitlesen im Textbuch zu schwach beleuchtet erschien) völlig versagten. Daß der immerhin auch sehr ansehnliche und jetzt unbestrittene Beifall nur die mit Recht hochgeschätzte Person des trefflichen Dirigenten (zugleich Begründer des Vereins) anging, lag auf der Hand.

Da überzeugte das gespenstige Element, wie es Mahler in seinem „Klagenden Lied" durchführt, schon weit mehr. Vielleicht wollte Schreker in jenem Jugendwerke des viel gepriesenen und viel geschmähten musikalischen Sezessionisten sein ursprünglich früheres künstlerisches Vorbild nachweisen. Zu seinem persönlichen Vorteil war es gewiß nicht. Übrigens wären von jenem problematischen Mahler-Schreker-Abend noch die ausgezeichneten Leistungen des philharmonischen Chores selbst (besonders in jenem hyperrealistischen Aufschrei des Entsetzens, welcher vor 5 Jahren in der Hofoper so großen Anstoß erregte) und die verdient beifälligen Gesangsoli der Damen B. Lener-Kinrissa, Hermine Kittel von unserer Hofoper und der Herren Ad. Lußmann (Dresden), A. Fleischer (von unser Volksoper) hervorzuheben. Als Orchester diesmal jenes der Wiener Tonkünstler, unsere Philharmoniker nicht ganz erreichend, aber doch aller Ehren wert.

Prof. Schreker mag an den 15. März 1913 zurückgedacht haben, als er jetzt — am 6. Januar 1918 — im vierten philharmonischen Konzert für die dortige, von ihm selbst dirigierte Erstaufführung seiner neuen „Kammersinfonie" einen ähnlichen (nur etwas weniger brutalen!) Parteienkampf über sich ergehen lassen mußte wie damals bezüglich der Uraufführung seines „Spielwerks". Formell hat ihn diesmal als Muster offenbar Schönbergs durch ihre Kakophonien berüchtigte „Kammersinfonie" vorgeschwebt (auch die seinige geht in einem Reihensatze fort, obgleich Detailglieder einer viersätzigen Sonate aufweisend), in Harmonik und Instrumentation spielt sich Schreker immer mehr auf den deutschen Debussy hinaus, in bezug auf feinste Differenzierung der Klänge, die Auflösung des rein Melodischen in ein unbestimmtes Flimmern, Funkeln, Schimmern, Flüstern usw. hat er eigentlich sein französisches Vorbild (das wieder von dem Russen Mussorgski schöpfte) weit übertroffen. Schon vor 5 Jahren in der Spielwerkoper und im „fernen Klang" und jetzt noch viel mehr in der „Kammersinfonie". Letztere ist für 23 Soloinstrumente (sieben Bläser, elf Streicher, Harfe, Celesta, Harmonium, Klavier, Pauken, Triangel, Becken, Xylophon, Glockenspiel, Tamtam) geschrieben und was der Komponist daraus für neue Klangmischungen gewinnt — in teilweise überaus zarten, ätherischen, selbst poetisch wirkenden Partien, aber auch in für ein normal organisiertes Ohr gräulichen Dissonanzen: es ist erstaunlich, fast noch nicht dagewesen. Aber solcher überwürzter „Kaviar" ist nicht fürs „Volk" (d. h. die Masse des Publikums), und man begrüßt daher, daß im letzten „philharmonischen" die übergroße Majorität gegen den Demonstrativbeifall der vollzählig vertretenen Anhänger Schrekers — zumeist seinem „Philharmonischen Chor" angehörig — heftig protestierte.

Als dann nun wieder Weingartner am Dirigentenpult erschien, um mit Mendelssohns wunderbar klangschöner, poesievoller A moll-Sinfonie das Konzert zu beschließen, begrüßte ihn von allen Seiten des Hauses ein so stürmischer Jubel, daß der Sinn der „Demonstration" offen zutage lag. Nach der wahrhaft herrlichen Aufführung der Sinfonie neuerdings lebhafter summarischer Beifall wie schon früher für das glänzende Eröffnungsstück — Cherubinis längere Zeit nicht gehörte „Anacreon"-Ouvertüre, in der die Philharmoniker besonders wieder durch ihre unerreichten Crescendi elektrisierten.

Rundschau

Konzerte

Dresden Drei weitere Sinfoniekonzerte der Königl. Kapelle und der Hoftheater waren für Musikfreunde wieder künstlerische Veranstaltungen, die einen ungetrübten Genuß boten. Die Königl. Kapelle erfreute mit Werken von Mozart (Divertimento in B-Dur), Dvořák (Orchestervariationen), Berlioz (Römischer Karneval), Schanze (Sinfonischer Prolog), Tschaikowsky (6. Sinfonie) und Rich. Strauß (Alpensinfonie). Zum ersten Male erklang Schanzes Prolog. Johannes Schanze ist Korrepetitor an der Königl. Hofoper, und es gereicht der Hofkapelle zur Ehre, die Talentprobe eines der Begabtesten der Oper aufzuführen. Aus der Arbeit spricht ein starkes Talent, das zwar noch nicht zur Reife gediehen ist, aber doch eine Fülle von Gedanken wirkungsvoll behandelt. Sturm und Drang und schließlich Überwindung nach allen Kämpfen ist wohl der Gedankengang des Ganzen, das auch beweist, wie sein Schöpfer das neuzeitliche Orchester beherrscht und zu bestimmten Wirkungen auszunutzen versteht. Solisten dieser drei Konzerte waren Professor Heinrich Kiefer, Professor Walter Bachmann und Professor W. Petzet, also Cello und Klavier. Kiefer spielte Schumanns Violoncellokonzert, eine an sich etwas trockene Tonschöpfung, zu der der Künstler eine Kadenz hinzukomponiert hatte. Auch unter Kiefer wollte es trotz aller Sicherheit und Ausdrucksfülle nicht recht in Glanz und Innerlichkeit erstrahlen. Bachmann spielte das Konzert Mozarts in B dur mit peinlicher Sorgfalt, mit einer Schönheit des Anschlags und der Tongebung, die entzückte; er gestaltete das Werk so künstlerisch edel, daß man ganz und gar in seinem Bann war. Petzet hatte sich Scharwenka gewählt, ein Klavierkonzert, das nicht durchweg Gedankengröße und Innigkeit atmet. Aber der Vortragende trug es mit solcher Hingabe vor, mit so viel Eindringlichkeit und Klangschönheit, daß man seine Freude daran haben konnte.

Im Königl. Opernhause fand auch eine Aufführung von Robert Schumanns Faust statt. 26 Jahre sind vergangen, daß dieses große Werk für Chor, Soli und Orchester in Dresden nicht aufgeführt wurde. Es ist ein Verdienst der Volkssingakademie und ihres Chormeisters, des Königl. Kapellmeisters Striegler, das Werk zu neuem Leben erweckt zu haben. Von besonders tiefem Eindruck waren die Abschnitte Gretchen vor dem Bild der Madonna, Gretchen im Dom, Fausts Gesänge, besonders der vor der Erblindung und vor dem Tod, Ariels Gesang und die sich prachtvoll steigernde, breit ausgeführte Verklärung Fausts. Die Königl. Kapelle, der Chor (außer der Volkssingakademie noch der Opernchor) und die Solisten (Kammersänger Plaschke als Faust, Frl. Rethberg als Gretchen, Richard Tauber als Ariel, Frl. v. Schuch als Sorge und in anderen Rollen, Schmalnauer als Mephisto usw.) wirkten zusammen und erzielten einen Gesamteindruck von großer Tiefe.

Ganz wundervoll spielte das Philharmonische Orchester in seinem dritten Sinfoniekonzert unter Kapellmeister Lindner Mozarts G moll-Sinfonie und den Römischen Karneval von Berlioz sowie Josef Pembaur Chopins F moll-Konzert, das man so peinlich genau, so voll Leben und Geist, so voll Gestaltungskraft und klanglichem Reiz wohl selten hört. Auch in Liszts Franziskuslegende offenbarte sich Pembaurs musikalisches Können in seiner ganzen Größe.

Das Havemann-Quartett (Havemann, Warwas, Spitzner und Zenker) spielte u. a. ein neues Streichquartett von Hans Hermann, der das Stück in Erinnerung an eine afrikanische Reise schrieb und Negermelodien mit verwandt hat. Die Stimmung, die den Steppenwanderer beherrscht, die Fieberträume und die exotische Farbenpracht des Südens haben dem Komponisten zu ganz eigenartiger Harmonik, Rhythmik und Instrumentation bestimmt. Eine andere Künstlervereinigung, das Striegler-Quartett (Striegler, Reiner, Rokohl und Schilling) bot u. a. ein neues Werk Kurt Strieglers, ein Streichquartett in E moll, das damit seine Uraufführung erlebte. Es hatte mit Recht einen vollen Erfolg, denn es offenbart in jedem Satz den feinfühligen, geschmackvollen Tonkünstler, der die Form beherrscht und nie ins Gewöhnliche verfällt. Ein interessanter Abend wurde den Dresdnern vom Striegler-Quartett unter Mitwirkung einiger aushelfender Mitglieder der Königl.

Kapelle geboten: Hans Kößler, der frühere Dirigent der Dresdner Liedertafel und Lehrer am Konservatorium, zeigte seine Bedeutung auf dem Gebiet der Kammermusik und des Liedes. Das Quintett und das Sextett sowie die fünf Gesänge mit Begleitung von Streichquartett, Oboe und Horn (von Helga Petri herrlich gesungen) offenbarten die Freude Kößlers an der Melodie, am leichten Fluß der Sätze, am Ungetrübten und Leidenschaftslosen. Das Ohr schwelgte in schönen Harmonien und abgeklärtem Stimmungsgehalt. G. I.

Kreuz und Quer

Baden-Baden. Hier werden auf der neuen Kurhausbühne vom 1. August bis 15. September künstlerische Operettenaufführungen mit ersten Kräften stattfinden. Gegeben werden „Eine Nacht in Venedig", „Orpheus in der Unterwelt" und „Der Opernball".

Berlin. Der Berliner Hof- und Domchor beging sein fünfundsiebzigjähriges Bestehen. Sein eigentlicher Schöpfer ist König Friedrich Wilhelm IV., der einen Musterchor in Berlin schaffen wollte und der seine Absicht auf Grund von Vorschlägen, an denen Mendelssohn beteiligt war, auch ausführte.

— Im Berliner Deutschen Theater soll Molières Komödie „Der Bürger als Edelmann" mit der Musik von Richard Strauß (abgetrennt von der Oper „Ariadne auf Naxos" und erweitert) zur ersten Aufführung gelangen.

Coburg. Hier wurde eine Gesellschaft für Literatur und Musik gegründet. Ihr Zweck ist, bekannte Dichter und Schriftsteller zum persönlichen Vortrage ihrer Werke einzuladen und musikalische Aufführungen nach streng künstlerischen Gesichtspunkten, was Programm und ausübende Persönlichkeit angeht, zu veranstalten.

Darmstadt. Felix Weingartner hat die Komposition einer einaktigen Oper „Die Dorfschule" beendet. Der Stoff ist einem alten japanischen Drama entnommen. Gegenwärtig arbeitet Weingartner an einer ebenfalls einaktigen komischen Oper „Meister Andrea", nach dem gleichnamigen Stück von Geibel.

Frankfurt a. M. Im Frankfurter Stadttheater kommt die Oper „Die Gezeichneten" von Franz Schreker am 17. April zur Uraufführung.

Graz. Im Grazer Stadttheater fand die erste Aufführung von Boildieus zweiaktiger Oper „Das Loch in der Landstraße" in neuer Bearbeitung von Erich Freund (Breslau) mit starkem Erfolge statt.

Kopenhagen. Im Kopenhagener Königl. Theater wurden „Die toten Augen" von d'Albert mit Erfolg aufgeführt.

Leipzig. Kammersänger Alfred Kase hat sich unter besonders günstigen Bedingungen der Leipziger Oper bis 1924 verpflichtet. Der Künstler hat erweiterten kontraktlichen Urlaub für seine Konzertreisen erhalten. Über seine Wiedergabe des „Faust" in den Schumannschen Faustszenen in der Königl. Akademie in München schreiben die Münchner N. N.: Aus dem großen Kreise der Mitwirkenden ragte Alfred Kase (Faust und Dr. Marianus) aus Leipzig überlebensgroß empor. Dieser herrliche Künstler vollbrachte gesanglich sowohl als im Vortrag eine Leistung von solcher Vollendung, wie ich sie im Konzertsaal selten erlebt habe.

München. Im Münchener Hoftheater soll die dreiaktige Oper „Theophano" von Otto Anthes, Musik von Paul Graener, Ende Mai zur Uraufführung kommen.

Neuyork. Hier starb der Baritonist Clarence Whitehill, der mehrere Jahre lang Mitglied der Kölner Oper gewesen ist.

Stuttgart. Der Stuttgarter Generalmusikdirektor Prof. v. Schillings, dessen Vertrag mit dem Hoftheater am Schlusse der laufenden Spielzeit zu Ende geht, will seine Dirigententätigkeit einschränken und für die neue Spielzeit nur noch die Leitung der Konzerte der Königl. Hofkapelle beibehalten.

Neue Bücher

Im Verlage von C. F. W. Siegels Musikalienhandlung (R. Linnemann) ist eine schlicht, aber vornehm ausgestattete „Deutsche Musikgeschichte im Umriß" von Arnold Schering erschienen, in der es dem bekannten Musikhistoriker trefflich gelungen ist, auf knappen 39 Seiten in großen Zügen die innere Entwicklung unserer deutschen Musik klarzulegen, trotz der Fülle der Namen und Daten den Zusammenhang der Darstellung stets zu wahren und zu zeigen, wie das „Deutsche" in der Musik langsam Wurzel faßt, sich im Kampfe gegen ausländische Einflüsse stählt und endlich, zuerst in Bach und Gluck, führend wird. Mit einem verheißungsvollen Ausblick für die Hochentwicklung der deutschen Musik, die der Autor durch die Fülle und Kraft der jungen Talente und den diese beseelenden Idealismus verbürgt erachtet, schließt die kleine Schrift, der jeder Leser zahlreiche Anregungen entnehmen wird. v. Sp.

Ernst Heinemann: Über das Verhältnis der Poesie zur Musik und die Möglichkeit des Gesamtkunstwerkes (Boll & Pickardt, Berlin).

Es ist nicht möglich, erschöpfend über dieses nachdenkliche Büchlein zu handeln. Es sei nur gesagt, daß es mit Scharfsinn und Mäßigung eine entscheidende Frage erörtert und zu einem gewissen Abschlusse führt. Wagners Theorie des sogenannten Gesamtkunstwerkes findet eine klare und ruhige Ablehnung, die mit klugen Thesen begründet und erörtert wird. Mag man sich auch im einzelnen den hier aufgeworfenen Fragen zweifelnd gegenüberstellen: die Grundlinien sind sicher und fest gezogen und können allen denen ein Wegweiser sein, die mit ähnlichen Zweifeln und Rätseln ringen. Freilich besteht die grausame Tatsache, daß Bücher, die sich an Musiker wenden, zumeist ihren Zweck völlig verfehlen, weil die Herren Musiker gewöhnlich mit herablassendem Kopfschütteln derartige einschneidende, nachdenkliche Erörterungen beiseite legen. Und wie begrüßenswert wäre gerade hier eine Aufklärung, um dem Leidwesen eines blinden Wagner-Epigonentums energisch zu steuern. Hoffen wir, daß sich Heinemanns Schrift doch einmal auf den Schreibtisch eines Musikers verirren wird! Kreisler

Verantwortl. Schriftleiter: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes, Leipzig. — Verlag von Gebrüder Reinecke, Hof-Musikverlag in Leipzig, Königstraße 2. — Druck von Robert Noske, Borna-Leipzig.

Neue Zeitschrift für Musik

Begründet 1834 von ROBERT SCHUMANN

Seit 1. Oktober 1906 vereinigt mit dem »Musikalischen Wochenblatt«

Unabhängige Wochenschrift für Musiker und Musikfreunde

85. Jahrgang Nr. 14|15

Schriftleitung: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes

Donnerstag, den 11. April 1918

Jährlich 52 Hefte. — Abonnement vierteljährlich M. 2.50. Bei direkter Frankozusendung vom Verlag nach Österreich-Ungarn noch 75 Pf., Ausland M. 1.30 für Porto.

— Einzelne Nummern 40 Pf. —

Hauptgeschäftsstelle und Verlag: Gebrüder Reinecke, Hofmusikalienverleger

Fernsprech-Nr. 15085 LEIPZIG Königstraße Nr. 2.

Zu beziehen durch jedes Postamt, sowie durch alle Buch- und Musikalienhandlungen des In- u. Auslandes.

Anzeigen: Die dreigespaltene Petitzeile 30 Pf., bei Wiederholungen Rabatt. Der Verlag des Blattes, sowie jede Annoncenexpedition nimmt solche entgegen

Hollands Musikleben

Eine Betrachtung im Hinblick auf den Weltkrieg

Von A. D. Loman jr. (Amsterdam, 10. Januar 1917)

Berechtigte Übersetzung von **Bertha Witt**

Wenn wir einen Vergleich ziehen zwischen Hollands Musikleben und dem des Auslandes, dann nehmen wir Verschiedenheiten wahr, interessant genug, um den Versuch zu rechtfertigen, der Ursache nachzugehen, warum die Musikzustände in unserm Lande auf manchem Gebiete so anders sind als jenseits der Grenzen.

Es versteht sich von selbst, daß wir die Zustände vor dem Kriege zum Vergleich heranziehen, und wir wählen dafür die Länder Deutschland, Frankreich und England. Da springt sogleich hervor, daß nirgendwo ein so weiter Spielraum den Sinfonieorchesteraufführungen*) gelassen wurde als in Holland. In dieser Hinsicht steht Deutschland an zweiter, England an dritter, Frankreich an vierter Stelle, nicht was die einzelne Aufführung an sich selbst betrachtet, sondern die Anzahl der Konzerte in Berücksichtigung der ganzen Zahl von Musikaufführungen betrifft. In Frankreich wurden derartige Konzerte selten gegeben; in Paris und vielleicht in noch einigen großen Städten kommen sogenannte Sinfoniekonzerte vor (z. B. Serien bis zu 10 Stück jeden Winter, meistens nach Art von Abonnementskonzerten), aber die Gesamtzahl von Aufführungen dieser Kategorie ist auffallend klein im Vergleich zu der enormen Anzahl von Opernaufführungen. Hinzu kommt noch, daß in Frankreich Choraufführungen, sei es mit oder ohne Orchester, zu den größten Seltenheiten gehören — Chorvereinigungen von Dilettanten sind ganz unbekannt —, und man kann einwandfrei behaupten, daß in diesem Lande das Musikleben im Zeichen der Oper steht.

Wäre es nicht, daß die ganze Musikausübung in England derjenigen des europäischen Kontinents nachsteht — wenn sich auch in den letzten Jahren**) der Zustand merklich verbesserte —, so würde ohne Frage in England den Sinfonieorchesteraufführungen ein größerer Raum zuerkannt werden müssen als in Deutschland. Auf jeden Fall wird in den großen Orten in England, namentlich London, auf diesem Gebiete viel mehr geleistet als in Deutschland, während wiederum in Deutschland auch in den Mittelstädten als Folge der hier überall bestehenden Opern und der damit verbundenen Sinfonieorchester Sinfoniekonzerte häufig sind, die im allgemeinen die englischen Kleinstädte missen müssen. Hier muß auch bemerkt werden, daß in England der Chorgesang fleißig betrieben und auf diesem Gebiete hier vieles Gutes geleistet wird.

Ebenso wie in Frankreich nimmt die Oper in Deutschland einen sehr vornehmen Rang im Musikleben ein, doch gestattet sie zum mindesten auch Sinfonieaufführungen, mit und ohne Solisten, sowie Choraufführungen, unter denen sehr bedeutende sind.

In kurzem kann man die Zustände folgendermaßen am besten wiedergeben:

Holland: Das große Musikleben ist zentralisiert und gruppiert um die bedeutenden Orchesterunternehmungen: Konzertgebouw, Residenzorchester, Utrechts Städtisches Orchester, Arnhemsche Orchestervereinigung und Groninger Harmonieorchester mit den großen Gesangvereinigungen. Von Zeit zu Zeit nimmt ein Opernunternehmen die Aufmerksamkeit in Anspruch, die, abhängig von den verschiedensten äußeren Umständen, kürzer oder länger vorhält; aber auf jeden Fall ist die Oper noch keineswegs ein integrierender Bestandteil im holländischen Musikleben.

Deutschland erstens: die von oben her vielfach unterstützten Opernunternehmungen, in der Regel verbunden mit den durch diese Orchester auszuführenden Sinfoniekonzerten (die Anzahl derselben ist indessen nicht groß). Ferner an einzelnen großen Plätzen einige feste Sinfonieorchester, welche zur Hauptsache ihr Bestehen in ihrer umfangreichen Tätigkeit finden, im Winter durch Mitwirkung bei den großen Choraufführungen, im Sommer in den Kurkapellen der Badeorte*).

Frankreich: zur Hauptsache die Oper.

England: hauptsächlich in London, einige ausgezeichnete Orchester, welche eine große Anzahl von Sinfoniekonzerten veranstalten; ferner belangreiche Choraufführungen und zum Schluß die Opernunternehmungen (auch reisende in den Provinzen), die künstlerisch sowohl wie finanziell mehr oder weniger florieren, je nachdem die Umstände hierzu günstig oder minder günstig sind.

*) Darunter sind nicht allein Sinfonien, sondern alle durch solche Orchester im Konzertsaal aufgeführte Musik zu verstehen.

**) Vor dem Kriege natürlich.

*) Es erübrigt sich für den Deutschen, zu bemerken, daß die Ausführungen des Herrn Verfassers in bezug auf Deutschland den Tatsachen nicht ganz entsprechen. B. W.

So ergibt sich eine Analogie zwischen Deutschland und Frankreich, wo die höheren Kreise durch große Aufwendungen das Bestehen der Opernunternehmungen sichern, und zwischen Holland und England, wo diese Kreise sich des Wohls der Oper nicht annehmen*), doch muß bemerkt werden, daß in Holland diese oberen Kreise in der letzten Zeit die Orchester durch gelegentliche Subsidien finanziell mehr und mehr unterstützen.

Was ist, wenn wir Holland mit dem Auslande vergleichen, ferner festzustellen? In erster Linie ist zu sagen, daß die künstlerische Qualität auf dem Gebiete von Sinfoniekonzerten und dergleichen nicht allein im allgemeinen genommen hier höher ist denn im Auslande, sondern daß einzelne Leistungen — ich denke hier namentlich an die Tonkunstaufführungen unter Mengelberg in Amsterdam — nirgends in der Welt erreicht werden. Hat man jemals im Auslande einen Chor so singen hören in inniger Zusammenwirkung mit einem erstklassigen Orchester als bei den Tonkunstaufführungen in Amsterdam?

Man sagt wohl, daß die holländischen Orchestermusiker die besten der Welt sind, und es ist wahr, daß in ungefähr allen ausländischen Orchestern Holländer sitzen — und das sind gewöhnlich die besten —, aber ich schreibe die Überlegenheit von einigen unserer Orchester doch noch mehr dem Umstand zu, daß ihr Tagewerk nicht in der oft wenig verhoffenden Operntätigkeit besteht. Um nicht falsch verstanden zu werden, muß ich hinzufügen, daß nach meiner Meinung die Mitwirkung eines Orchesters bei der Oper natürlich nicht von schlechtem Einfluß auf dieses zu sein braucht, aber es ist Tatsache, daß im allgemeinen die oft wenig künstlerische Hauptleitung von Opernunternehmungen im Auslande dazu beiträgt, den künstlerischen Ruf eines Orchesters herabzudrücken (unwillkürlich kann man manchen Opernleiter des Auslandes mit dem kundigen Kaufmann vergleichen, der durch guten Blick für Nachfrage beim Publikum und Angebot von seiten der Künstler aus dem Opernunternehmen ein gutes Geschäft macht, das er mit Hochdruck betreibt, um die Leistungsfähigkeit so weit als möglich zu steigern; vor allem führt das verderbliche Pachtsystem, wie es in Frankreich vielfach gebräuchlich, leicht auf diesen Weg).

Freuen wir uns daher gegenwärtig um so mehr, im Besitze einer für unser Land großen Anzahl — darunter sehr guter — Orchesterunternehmungen zu sein; aber mag man auch annehmen, daß im allgemeinen die finanziellen Einkünfte in der letzten Zeit nicht derartig gewesen sind, daß ein Unglück (das Zugrundegehen solcher Unternehmungen) in nächster Zukunft gefürchtet werden müßte, so kann man doch kaum damit rechnen, daß die Zustände auch später so bleiben werden. In diesem Augenblick — wir sehen es überall um uns her — profitiert das niederländische Musikleben ohne Frage zu einem Teil an den gemachten Kriegsgewinnen. Diesem Umstand schreibe ich denn auch die Erscheinung eines neuen Opernunternehmens zu, das in diesem Augenblick den Anschein hat, bestehen bleiben zu können. Herr Kropmann, Direktor dieser Unternehmung, hat eingesehen, daß eine allererste Vorbedingung für das Fortbestehen einer Oper künstlerische Aufsicht von gut versorgten Vorstellungen ist, aber ich glaube doch nicht, daß dieser Direktor sich ohne Zuwendungen, von welcher Seite sie auch kommen würden, durchsetzen könnte, wenn er sein Unternehmen zu anderer Zeit begonnen hätte. Aber auch die Konzerte profitieren von dem Kriegsgewinn, denn man weiß zu gut, daß es nicht allein die echten Musikliebhaber sind, die die Konzertsäle im allgemeinen füllen, doch ist es nun einmal eine erfreuliche Erscheinung (für die Aufrechterhaltung guter Musikausübung zum Vorteil der wenigen Musikliebhaber), daß es zum „guten Ton" gehört, gute Konzerte zu besuchen. Der echte Musikliebhaber tröste sich also damit, daß ein Teil des Kriegsgewinnes für einen solch guten Zweck angewandt wird, wodurch er einen Musikgenuß erreicht, der anders sicher nicht in dem Maße in unserm Lande geboten werden könnte, noch dazu gegen Eintrittspreise, die im Vergleich mit jenen ähnlicher Konzerte im Auslande besonders niedrig genannt werden müssen.

Was aber soll in Holland geschehen, wenn einst wieder normale Zeiten angebrochen sein werden, ohne hohe (oder niedrig gemachte) Automobilnummern, ohne die verschiedenen eigenartigen Zustände, die man am leichtesten mit den vielsagenden Lettern O. W.*) andeutet? Es ist klar, daß dieser veränderte Zustand von Einfluß auf das Musikleben sein muß, und es ist zu fürchten, daß die Folge hiervon ein ernsteres Aussehen zeigen wird, als mancher auf den ersten Blick vermuten mag. Um diese Furcht zu motivieren, muß ich hier auf einen sehr belangreichen Faktor im Musikleben hinweisen: die Oper. Niemals bisher hat ein Opernunternehmen in Holland fortdauernd einen solchen Zulauf gefunden als das des Herrn Kropmann. Wie gesagt, steht dies im Zusammenhang mit der größeren Kaufkraft des Publikums im Gegensatz zu früher und auch mit den im allgemeinen sehr guten Aufführungen; doch dürfen wir nicht vergessen, daß durch diese Opernaufführungen der Geschmack für derartige Kunst stark gefördert wird. Es erscheint also nicht unwahrscheinlich, daß wenn in einigen Jahren der ökonomische Zustand unseres Landes wieder den früheren Standpunkt erreicht hat, das Publikum, das finanziell zur Hauptsache das Musikleben aufrechterhalten muß, nicht mehr imstande sein wird, sowohl Konzertleben wie Oper auf würdige Weise weiter zu fördern. Mit anderen Worten: im Vergleich zu früher wird, da man Geschmack an der Oper gefunden hat, ein Teil der Kaufkraft statt den Konzerten der Oper zugute kommen, aber — die Konzertunternehmungen können nichts missen, denn mit geringeren Einkünften ist ihr Bestehen im Grunde der Sache unmöglich. Die Instandhaltung eines Orchesters kostet enorm viel Geld, und wie die Zustände in Holland nun einmal sind: ein Orchester muß sein Auskommen finden in Sinfoniekonzertaufführungen und durch die Mitwirkung bei Chorаufführungen. Immerhin mag nicht übersehen werden, daß belangreiche höhere Zuwendungen der Gemeinden als sonst in Zukunft zu erwarten sein dürften.

Wenn wir nach dem nachgehen, wie es doch gekommen ist, daß das Musikleben in unserm Land sich so typisch entwickelt hat auf dem Gebiete der Sinfoniemusik neben der vollkommenen Negativität der Opernkunst, so mögen wir dies einesteils dem calvinistischen Geiste zuschreiben, der früher der herrschende war, andererseits den besonderen Eigenschaften des Holländers, der von Haus aus konservativ ist und nicht so leicht loskommt von

*) Hierfür spricht, daß man im Haag eine ausländische Opernunternehmung reichlich unterstützt und nichts für die niederländische Kunst tut, welcher beschämende Zustand gebührend gebrandmarkt zu werden verdient.

*) O. W. = Oorlog-Winst = Kriegsgewinn.

der Tradition. Die Anzahl jener, die gegenwärtig aus christlicher Liebe die Oper als vom Bösen kommend erachten und darum nichts mit ihr zu tun haben wollen, ist sicher nicht groß, und ich glaube nicht, daß — mag auch einst von Veränderung die Rede sein — dieser Faktor von lähmendem Einfluß sein würde wie ein Vorbild vor 50 Jahren, aber es ist vor allem die Tradition, die für den Holländer mitspricht*).

Daß es möglich ist, in unserm Lande den ganzen Winter über fortlaufend — sagen wir — zwei Konzerte durch ein Sinfonieorchester in jeder Woche zu geben, vor einem im allgemeinen stets gleichen Publikum, erscheint einem Nicht-Holländer im Vergleich mit ausländischen Zuständen nicht recht glaublich. Die wirklichen Musikliebhaber mit echtem, gesundem musikalischen Geschmack (und ihre Zahl ist im Grunde genommen gering) können es nicht sein, die die vielen Konzerte füllen, denn zuviel musikalische Nahrung würde zum mindesten eine starke Übersättigung zur Folge haben; ein gesund-musikalischer Mensch kann nach meiner Überzeugung nicht geregelt zweimal per Woche von dem ungefähr allerbesten genießen, was auf musikalischem Gebiet vorgesetzt werden kann, ebensowenig wie ein gesunder Mensch imstande ist, jeden Tag Lachs zu essen. Um so erfreulicher ist es, daß wahrscheinlich viele sind, die verschiedene Gründe haben, um regelmäßig unsere Konzerte zu besuchen; ist auch der musikalische Verzehrungsprozeß bei ihnen nicht so intensiv, da sie ja auf ihre Art Musik genießen, so sind es tatsächlich doch sie, die unserm so hochstehenden Musikleben seinen Grund geben, und wir können ihnen nicht dankbar genug dafür sein.

Aber gerade was diese große Gruppe von Musikliebhabern betrifft, fürchte ich, daß die Anzahl der Überläufer vom Konzert zur Oper später groß werden und überdies eine Zeit anbrechen wird — und so etwas ist sehr denkbar —, daß der regelmäßige Besuch der Oper zum „guten Ton" gehört. Dann wird es für das Musikleben im Verein mit den Sinfoniekonzerten traurig aussehen, und ich fürchte, dann werden selbst die teuersten ausländischen Solisten nicht mehr imstande sein, das Publikum in wünschenswertem Maße anzuziehen; so sehr werden wir im Zeichen des Zugs zur Oper stehen. Man vergesse auch nicht, daß für den mittleren Musikmenschen eine Oper viel anziehender ist als ein Konzert, denn auf jeden Fall ist die Oper ein Kunstwerk, das ohne sonderlich hohe Ansprüche viel leichter zu genießen ist als ein ernstes Konzert, das nun einmal ein intensiveres musikalisches Eingehen erfordert. Die Zeit von früher, die Zeit der Bierkonzerte und der Konzerte an Tischen in unsern heutigen Konzertsälen ist vorbei; diese Art des Musikmachens findet man heute nur noch im Kaffee- und Bierhaus.

Wenn nun wirklich meine Annahme nicht trügt und die ernste Gefahr, die ich für unser Musikleben sehe, vorhanden ist, würden wir dann in unserm eignen Interesse nicht guttun, diese Dinge nicht allzu leicht aufzufassen? Denn ist es nicht wahr, ist man nicht viel stärker in einem Moment, der Gefahr bringt, wenn man von vornherein die Gefahr mit Augen kommen sah? Angenommen, daß in Zukunft durch das Publikum mehr Geld für die Oper geopfert werden wird als für Konzerte, so wird man dahin kommen, mit der Tradition zu brechen und einen Teil des guten, durch das Konzertwesen erwachsenen musikalischen Rufes durch die Orchester der Oper zu überweisen. Aber was mir vor allem eine gebietende Notwendigkeit scheint, ist eine vortreffliche Organisation auch vor dieser Zeit auf dem Gebiet des Orchesters in Niederland.

Man bedenke doch, daß das Instandhalten eines Orchesters nicht ein Handelsunternehmen ist. Welch ein Jammer ist es nicht, daß wir in unserem Lande selbst Symptome von einem Geschäftsgeist verspüren, der uns auf dem Gebiete des öffentlichen Handels von „Konkurrenz" reden ließe. Bei Betrachtung des gesamten Konzertbetriebs der Niederlande würden wir finden, daß der Streit um jedes einzelne Bestehen nur darum so nutzlos betrieben wird, weil man niemals dazu gekommen ist, einzusehen, daß bei einem gemeinsamen Vorgehen die gesamte Endrechnung im Musikleben so viel günstiger aussehen könnte. Welch nennenswertes Kapital wird nicht tatsächlich jährlich insgesamt durch die Orchester an Reisekosten verausgabt, die einzig und allein den Eisenbahngesellschaften zugute kommen anstatt der Kunst. Sollte es nicht möglich sein — handelt es sich doch nicht um ein Handelsunternehmen, sondern um den Dienst der Kunst ohne Jagd nach Gewinn —, daß die verschiedenen Orchester in unserm Lande zusammen eine Vereinigung gründen mit dem Zweck, zum gemeinsamen Vorteil Regelungen zu treffen, wodurch das Reisen bis zu einem Minimum eingeschränkt wird, so daß in gemeinsamer Übereinstimmung nicht allein in aller Interesse, sondern auch im Interesse der Kunst viel gewonnen wird?

Schon in meinem im Januar 1906 in der „Toonkunst" erschienenen Artikel „Reizen van Orchesten" habe ich auf diesen ungewünschten Zustand auf dem Gebiet des Orchesters in Holland hingewiesen, und ich sehe nun, daß dieser Artikel noch elf Jahre später vollkommen zeitgemäß ist. Man bedenke auch, daß das viele Reisen — namentlich auf weite Entfernung — eigentlich unter der Würde der Herren Orchestermusiker ist. Wieviel kostbare Zeit geht nicht mit dem Reisen verloren, die weit besser der Kunst dienstbar gemacht werden könnte.

*) Die übergroße Anzahl von Sinfoniekonzerten an vielen Plätzen ist wohl auch als eine Tradition von den früher bestehenden Biertafelkonzerten anzusehen.

Musikbriefe

Aus Aachen

Von Musikdirektor Pochhammer

Anfang März

Das Gesamtbild des Musiktreibens in Aachen hat sich nicht geändert. Das Stadttheater ist und bleibt der ernsten Musik verschlossen; neben unbedeutenden und minderwertigen Machwerken tauchen als Abwechslung „Fledermaus", „Wiener Blut" und „Bettelstudent" aus der Versenkung empor, und dem unvermeidlichen „Dreimäderlhaus" haben sich die als Kassenstück nicht so zugkräftigen „Fahrenden Musikanten" angeschlossen. Die den Musiker sympathisch berührende Feinheit der Instrumentation dieser letztgenannten Potpourrioperette

kann dem Publikum natürlich weder über die wenig geschickt aufgebaute Handlung noch über die Stimmungsmonotonie der Liederkette hinweghelfen, und die Geschmacklosigkeit, mit der das Schlummerlied zum Walzer und Paradies und Peri zum Ballett gemacht werden, wirkt trotz des rührenden Schlusses mehr verärgernd als erhebend.

Sehr rührig ist die Aktiengesellschaft für Kur- und Badebetrieb der Stadt Aachen bestrebt, mit ihren Zyklus- und Solistenkonzerten künstlerisch Hochwertiges zu bieten. Gleich das erste Zykluskonzert brachte uns Adolf Busch aus Wien, der mit Begleitung des städtischen Orchesters unter Leitung des städtischen Musikdirektors Fritz Busch J. S. Bachs A moll-Konzert, das D dur-Konzert von Mozart und das Violinkonzert von Beethoven spielte. Imponierte das Bachsche Werk in der Auffassung durch seine wundervoll majestätische Ruhe und Größe, so nahm das Mozart-Konzert den Hörer durch Innigkeit und entzückende Naivität für sich ein, während die vornehme und tiefgründige und doch temperamentvolle Wiedergabe des Beethoven-Konzerts brausenden Beifall auslöste. Daß das „Rosé-Quartett" mit dem A moll-Quartett Op. 29 von Schubert, dem Haydn-Quartett mit der Serenade, die natürlich wiederholt werden mußte, und mit Beethovens Op. 18 Nr. 5 uns einen Hochgenuß bereitete, war vorauszusehen. Leo Blech, der Berliner Generalmusikdirektor, ist ein Aachener Kind und selbstverständlich brachte man in allen Kreisen dem Abonnementskonzert, in dem er als Gastdirigent im Zusammenwirken mit Frau Kammersängerin Boehm van Endert aus Berlin seine Vaterstadt besuchte, großes Interesse entgegen. Bezüglich der Präludien von Liszt waren die hochgespannten Erwartungen, die man hegte, berechtigt, die Euryantheouvertüre aber unterschied sich in nichts von den sonstigen Leistungen des Orchesters, und die unvollendete Schubertsche H moll-Sinfonie litt sogar an Mangel von Betonung und liebevollem Eingehen auf Einzelheiten und Kleinigkeiten; alle nicht der Oberstimme liegenden Motive verschwanden bedeutungslos, und die übertriebenen p und pp-Stellen stempelten ganze Taktreihen zu langweiliger Bedeutungslosigkeit. Frau Boehm van Endert sang mit vorzüglich geschultem, herrlich ausdrucksvollem Material die Freischützarie „Wie nahte mir der Schlummer", die „Venushymne" von d'Albert, und anderes, alles mit wohlgelungener Orchesterbegleitung. Das letzterwähnte Lied litt unter zu rascher Temponahme und wirkte stellenweise textlich und melodiös überhastet. Ein zweites Konzert mit Leo Blech als Dirigent und der Aachener begabten Pianistin Fräulein Lia Eibenschütz erbrachte den Beweis, daß der Dirigent aus Smetanas „Moldau" und aus der Sommernachtstraumouvertüre zwei lebensprühende, geistreich ausgeklügelte und packend vorgetragene Glanzstücke zu machen verstand, während er mit Mozarts Es dur-Sinfonie nicht zu erwärmen vermochte. Das Andante war zu schnell im Anfang und verblüffte durch unmotivierte zu große Temposchwankungen im zweiten Thema, das Menuett entbehrte aller Feinheiten, und der letzte Satz klang brillant, aber nicht ausdrucksvoll. Das Krönungskonzert von Mozart wurde von Fräulein Eibenschütz — rein mechanisch natürlich einwandfrei — mit zuviel Raffinement bedacht; ein schöner, großer, gesangvoller Ton, zumal im zweiten Satz, hätte besser gewirkt als das fortwährende ppp mit linkem Pedal, was im ersten Satz als stereotype Charakteristik sämtlicher wiederholter Phrasen auftrat — einerlei, ob diese Wiederholungen Anhänge, Bestätigungen oder Steigerungen darstellten! — In der „Ungarischen Fantasie" für Klavier und Orchester von Liszt fehlte die Kraft, d. h. in der ganzen Auffassung; daß die Pianistin auch fortissimo spielen kann, wissen wir. Fräulein Eibenschütz kann etwas! sie muß aber versuchen, natürlicher, weniger gemacht zu empfinden und vorzutragen, innerlicher zu gestalten, weniger auf den Effekt hin zu arbeiten. Im dritten Blech-Konzert sang der Hofopernsänger Peter Unkel aus Berlin mit äußerst sympathischer weicher und ausdrucksvoller Tongebung zwei Stücke aus „Lohengrin" und „Am stillen Herd" sowie Walters Preislied aus den Meistersingern. Die Begleitung zum Preislied war entschieden zu stark, vielleicht lag das aber an dem Herrn Blech ungewohnten, sehr subtilen akustischen Verhältnissen des Konzertsaals. Das Meistersingervorspiel und die Tannhäuserouvertüre erweckten starken Beifall, gefielen mir auch bedeutend besser als Schuberts C dur-Sinfonie. Ein Lieder- und Klavierabend, der von W. Backhaus und Cläre Dux bestritten wurde, war ein künstlerischer Hochgenuß. Vor allen Dingen gelangen Backhaus die Brahmssche G moll-Rhapsodie, Schumannsche Miniaturen und die Sonata appassionata vorzüglich, während Cläre Dux in Liedern von Schubert, Schumann und Strauß ihren alten Ruf als Vortragskünstlerin befestigte. In einem Sonderkonzert zeigte Herr städtischer Kapellmeister Dietrich, als Dirigent des Männergesangvereins Konkordia und als Solist mit Wieniawskys Ballade und Polonaise, daß der Künstler beim Vaterlandsverteidiger noch auf der Höhe geblieben ist. Herr Opernsänger Berthold Putz vom Stadttheater in Barmen sang in demselben Konzert „Wolframs Ansprache" aus Tannhäuser, den „Prolog" aus dem Bajazzo, „Valentins Gebet" aus Gounods Faust und das Solo in Griegs Männerchor „Landkennung". Vortrag und Stimme des Sängers sind schön, nur liegt zuweilen der Ansatz zu sehr „hinten". Das Orchester spielte Szenen aus dem dritten Aufzuge der Meistersinger, die Improvisatorouvertüre von d'Albert und „Festlichen Marsch" von Eulner unter Dietrichs Leitung in gewohnter Güte. Professor Willy Lamping darf sich als Violoncellist getrost unter die Ersten seines Fachs rechnen. Die Rokokovariationen von Tschaikowsky waren eine hervorragende Leistung, nicht minder ein Andante von Molique, ein Perpetuum mobile von Vitzenhagen und Sarasates Zigeunerweisen (von Lamping arrangiert). Stimmlich sowie im Vortrag Ausgezeichnetes leistete die Kammersängerin Julia Culp, deren hervorragende Schulung bei bemerkenswerter Atemtechnik ihr einen vollen Erfolg mit Liedern von Schubert, Wolff und Max Vogisch brachte. Vogischs Kompositionen nach Texten von Klaus Groth sind fein empfunden, originell und dem Text recht gut angepaßt. Ganz besondere Anerkennung gebührt dem Begleiter der Solistin, Herrn Conrad v. Boes, der seine Aufgabe, zu begleiten, d. h. zu ergänzen, im richtigen Augenblick hervor- oder zurückzutreten, die Wirkung zu steigern, andererseits aber sich unbedingt dem Solisten anzupassen, in selten vollendeter Weise bewältigte. Einen Sänger von Gottes Gnaden lernten wir in dem Königl. Hofopernsänger Joseph Schwarz aus Berlin kennen. Mühelos beherrscht dieser mit ganz wunderbaren Stimmitteln ausgestattete Künstler die gesamte Skala aller dynamischen Schattierungen in allen Lagen seines ausgeglichenen Organs; Schmelz und Innigkeit sind mit dramatischer Kraft gepaart. Zum Vortrag gelangten Verdi (Maskenballarie), Schubert, Strauß, Liszt und Offenbach (Spiegelarie aus Hoffmanns Erzählungen). Herr Paul Mania aus Köln, der den Sänger recht geschmackvoll unterstützte, begleitete acht Tage später eine Künstlerin, die, gestützt auf ein selten klangschönes Organ, eine Vortragskünstlerin in des Wortes wahrster Bedeutung genannt werden muß: es ist die Kammersängerin Frau Ilona Durigo von der Hofoper in Budapest. Wenn man sich fragt, wodurch Frau Durigo wirkt, so muß man letzten Endes sagen: durch die wunderbare Natürlichkeit, mit der sie ihre Stimmittel in den Dienst einer musterhaften Deklamation und des Vortrags stellt: Da ist nichts Gezwungenes, nichts Gemachtes, alles quillt warm und nobel empfunden aus einem tiefen Gefühlsinnern. Dabei hat die Sängerin ihre Stimme vollkommen in der Gewalt, und man hat das Empfinden, als stehe die Vortragende nie an der Grenze ihres Könnens. Lyrische Lieder liegen ihr besonders gut; sie sang Beethoven, Schubert, Brahms und Strauß und erntete großen und herzlichen Beifall. Wenn man noch nicht ganz fertig ist, sollte man mit dem öffentlichen Auftreten vorsichtig sein: das gilt für Manfred Hervéy: er ist begabt, aber aufgeregt und unsicher, weil die technische Grundlage noch nicht genügt, seine Doppelgriffe, deren das Fis moll-Konzert von Ernst, das er neben dem zweiten Satz des Mendelssohn-Konzertes, der Moses-

Fantasie von Paganini, einer Konzertetüde usw. spielte, nicht die leichtesten verlangt, waren unsauber. Auch ist ein Tempo rubato als musikalische Taktunterlage auf die Dauer eine Unmöglichkeit, wovon die begleitende Frau Kapellmeister Reeh sich, sicherlich nicht zu ihrem Vergnügen, überzeugt haben wird; eine weniger gute Pianistin wäre totsicher mit dem Solisten in Konflikt geraten. Was zwei Burmester-Abende bedeuten, weiß jeder, der diesen hervorragenden, um nicht zu sagen hervorragendsten Techniker kennt, für den es keine Schwierigkeiten und keine unreinen oder unschönen Töne gibt. Die Brahmssche A dur-Sonate, das Mendelssohnsche Konzert, das Gmoll-Konzert von Bruch, die Faustfantasie von Wieniawski, Schuberts Gmoll-Sonatine und eine Anzahl von kleineren, zum Teil von ihm selbst arrangierten Stücken brachte er, wie sie eben nur Burmester bringt, in gewisser Beziehung kaum zu übertreffen. Sein Begleiter, der Pianist Emmerich Kris, ist weniger ein Solist als ein gewissenhafter, vorzüglicher Begleiter, zum Solisten fehlen ihm Subjektivität und Gefühlswärme; übrigens hatte er sich in der Tschaikowsky-Papst-Paraphrase über Eugen Onegin ein Vortragsstück gewählt, das an Banalität nichts zu wünschen übrig ließ und nur auf das Können eines Tastenfressers spekuliert. Herr Kris, der außerdem mit glatter Technik Liszts Liebestraum und Tarentelle spielte, entledigte sich seiner Aufgabe zur großen Zufriedenheit des Publikums, das mit seinem Beifall gar kein Ende finden konnte. Über die letzte Veranstaltung der Kurverwaltung im Jahre 1917: einen Richard Strauß-Liederabend mit Friedrich Brodersen als Sänger und dem Komponisten als Begleiter, ließe sich leicht ein Spezialaufsatz schreiben. Um mich kurz zu fassen, muß ich zunächst feststellen, daß Strauß sehr gut wußte, was ein Brodersen für seine Lieder bedeutet: Brodersen singt eben alles, was man ihm vorlegt, derartig, daß es wirkt, und es war in einzelnen Fällen fast schwer, festzustellen, wem der Beifall galt. Strauß ist als Liederkomponist durchaus ungleichwertig: manches könnte kaum charakteristischer vertont werden, manches läßt vollkommen kalt, aber geschickt gemacht ist das meiste. Um einen ganzen Abend hindurch das Interesse wachzuerhalten, liegt nicht genug Eigenart in den einzelnen Liedern: es haftet ihnen etwas Gemeinsames, Uncharakteristisches an, das auf die Dauer langweilt, Strauß geht einer logisch einfachen Melodiebildung, einer natürlichen Harmoniefolge fast krampfhaft aus dem Wege. Wenn zur Erreichung besonderer Effekte besondere Mittel angewendet werden, läßt man sich das gefallen, wenn aber die verminderten und übermäßigen Schritte einander beständig die Hand reichen und es harmonisch immer anders kommt, als man erwartet, so erzeugt das schließlich Überdruß. Um so angenehmer wirkten dann Kompositionen wie: „Gefunden" (Ich ging im Walde so für mich hin), „Traum durch die Dämmerung" mit einer sehr schönen Begleitung, oder auch diesem ganz entgegengesetzt das höchst charakteristische „Lied eines Steineklopfers". Alles in allem war der Abend mehr interessant als befriedigend. Übrigens ist Strauß der ungeeignetste Begleiter seiner eigenen Lieder: monoton, indifferent, geradezu geschäftsmäßig ohne jedes Temperament haspelte er die Begleitungen herunter.

Daß Aachen endlich nach über 16 jähriger Pause das Mozartsche Requiem zu hören bekam, wurde allerseits freudig begrüßt und hatte ein ausverkauftes zweites Winterkonzert und zwei ausverkaufte Volkskonzerte, in denen es wiederholt wurde, zur Folge. Die Aufführung war recht gut, die Solisten: Eva Bruhn (Essen), Else Brömse-Schünemann aus Prag, Herr Paul Tödten aus Duisburg und Professor Fischer aus Sondershausen leisteten in den Solopartien wie in den Ensembles ganz Vorzügliches.

Das dritte Winterkonzert war ein Schumann-Abend, der mit der herrlichen D moll-Sinfonie, einer Prachtleistung des Orchesters und seines Dirigenten, eingeleitet wurde. Dann folgte „Manfred", dramatisches Gedicht in drei Abteilungen von Lord Byron: für Deklamation, Chor und Orchester. Die Deklamationen hatten Ludwig Wüllner, Anna Wüllner und der Schauspieler Georg Feuerherd vom Aachener Stadttheater übernommen.

An der Aufführung war kaum etwas auszusetzen, Doktor Wüllner aber feierte einen Triumpf seiner Kunst, wie er ihn wohl in dem Maße noch kaum erlebt haben mag. Man kann vom Aachener Publikum eigentlich nicht behaupten, daß es temperamentvoll und leicht beifallsfreudig wäre (vielleicht ausgenommen die Vorliebe des Aachners für Vokaldarbietungen). Aber an diesem Abend schien es ihm zum Bewußtsein zu kommen, daß sich Wüllner tatsächlich selbst übertraf: ein wahrer Beifallssturm zwang den Künstler zu fünfmaligem Hervortreten. Im alten Jahre fand auch noch das erste Kammermusikkonzert der Waldthausenschen Stiftung statt. Das Bandler-Quartett aus Hamburg bescherte uns in mustergültiger Ausführung — nebenbei sei erwähnt auf herrlichen Instrumenten — Brahms Werk 31. Hugo Wolfs „Italienische Serenade" und das D moll-Quartett von Schubert, dessen Variationen geradezu ideal schön gespielt wurden.

Den Schluß meines heutigen Berichts bilde die Besprechung der drei Abende, an denen wir Beethovens sämtliche Klaviertrios durch den Städtischen Musikdirektor Fritz Busch aus Aachen, Adolf Busch und Professor Grümmer (Violoncello) aus Wien vorgeführt bekamen. Die drei Künstler waren vorzüglich aufeinander eingespielt, und so gestalteten sich diese Trioabende zu musikalischen Andachtsstunden, in denen der lautere Beethovensche Geist aus jedem dieser köstlichen Werke zu uns sprach. Man wäre in Verlegenheit gewesen, wenn man hätte sagen sollen, welcher der drei Abende der schönste war. Vielleicht war das Andante cantabile des Op. 97 in B dur eine der herrlichsten Darbietungen.

Aus Dessau

Von Ernst Hamann

Ende Februar

Da das Koloraturfach an unserer Hofoper infolge Erkrankung der bisherigen Vertreterin frei geworden, gastierte als Gilda in Rigoletta Frl. Risa Hirschmann aus Wien. Die noch junge Künstlerin bot derart Annehmbares, daß man sie zunächst für die laufende Spielzeit verpflichtete. Auch als Philine in Mignon legte sie des weiteren eine rühmliche Probe ihres Könnens ab. In Brandts-Buys „Die Schneider von Schönau" sahen wir in der Partie der Veronika die allseitig geradezu vorbildliche Mimie Nast (Dresden), dann Elly Gladitsch (Leipzig), bis unsere heimische Künstlerin Marcella Sollfrank-Röseler nach längerer, nunmehr glücklich überstandener Krankheit die Rolle übernehmen konnte, in der sie in jedweder Hinsicht ganz vorzüglich war. Zum Vorteile des Hoftheater-Pensionsfonds ging am 20. Januar Johann Straußens „Fledermaus" in Szene. Am Dirigentenpult saß Prof. Mikorey, der das reizvolle Werk mit musikalischer Feinheit und echt wienerischem Temperament herausbrachte. Marcella Sollfrank-Röselers Rosalinde, Lilli Horkings Adele und Hanns Nietans Eisenstein charakterisierten sich als ganz prächtige Leistungen. Mit Richard Wagners Todestag erschien wie alljährlich zu diesem Zeitpunkt der Tristan wieder auf dem Spielplan. Die Isolde sang zum ersten Male Maria Fiedler-Ranzenberg, die besonders im ersten Aufzuge darstellerisch Hervorragendes leistete. Da mit Ablauf der dieswinterlichen Spielzeit das Fach des lyrischen Baritons frei wird, sah sich die Intendanz nach Ersatz um. Sie fand ihn in Arnold Gabor (Darmstadt). Er gastierte als Sebastiano in d'Alberts „Tiefland" und hatte damit einen vollen Erfolg. In mehreren Mozart-Abenden gelangten des Meisters Ballettpantomime „Liebesplänkelei" und „Die Entführung aus dem Serail" zu ausgezeichneten Aufführungen, an deren Vollgelingen wiederum die Hofkapelle hervorragenden Anteil hatte. Als Gäste sahen und hörten wir noch Fritz Blankenborn (Bern) als Luna im „Troubadour", Emmy Panzer (München) als Marie in „Waffenschmied", in

derselben Oper Hans Baron (Krefeld) als Georg und Elly Wenzel (Magdeburg) als Nuri in „Tiefland". Im übrigen füllten den Spielplan noch „Lohengrin", „Freischütz", „Walküre" und vom künstlerischen Standpunkt bedauerlicherweise auch wieder das „Dreimäderlhaus". — In die Berichtszeit fielen zwei Hofkapellkonzerte, das dritte und vierte. In prächtiger Wiedergabe erklangen in ersterem Wagners Faustouvertüre und Bruckners dritte Sinfonie. Künstlerisch vornehm und empfindungsvoll sang Grete Rautenburg die Corneliusschen Weihnachtslieder, die Prof. Mikorey mit musikalischem Feinsinn instrumentiert hatte. Mit seinem eigenen vierten Klavierkonzert in Fmoll sowie mit Einzelstücken für Klavier bezeigte sich Xaver Scharwenka (Berlin) von neuem als Pianist von hochkünstlerischer Bedeutsamkeit. Das vierte Hofkapellkonzert füllte eine gediegene Aufführung von Schumanns „Paradies und Peri" mit Marcella Sollfrank-Röseler als Peri. Den Chor stellte die hiesige Singakademie. Erlesene Kunstgenüsse boten zwei auch schon in ihren Programmen sehr interessante Kammermusikabende der Herren Mikorey, Otto, Fischer, Weise und Matthiae.

Aus Hamburg

Von Bertha Witt

Anfang März

Es war natürlich Zufall, daß man in den Tagen, da die politische Neuorientierung im Osten einsetzte, auch musikalisch Einkehr bei den Russen hielt. Bordin und Tschaikowsky standen auf dem Programm von G. Brechers drittem Abonnementskonzert. Eine Steppenskizze aus Mittelasien von ersterem, reizvolle Programmusik, in Stil und Rhythmus echt russisch, von letzterem das melodienfreudige Klavierkonzert in Bmoll. Wera Schapira spielte es mit erstaunlicher Kraftfülle und mit jenem überschäumenden Temperament, das so unbekümmert sich an sich selber freut, ohne aber daß sie diesmal auch vollgültige Beweise einer starken seelischen Anteilnahme schuldig blieb. — Wera Schapira war auch Solistin des jüngsten volkstümlichen Kammermusikabends, den das Bandler-Quartett gab. Man beschränkte sich zwar auf zwei Werke der Kammermusik, aber auf zwei köstliche: Brahms musiktrunkenes Sextett in Gdur, das in klarer Durchsichtigkeit den oft so herben norddeutschen Meister in frühlingsseliger Stimmung zeigt, und Dvořáks Klavierquartett in Esdur, gesättigt von klingender Melodiefreudigkeit. Das Bandler-Quartett in wundervoll ausgeglichenem Zusammenspiel übertraf sich selbst, fortgerissen von der ansteckenden Musikalität seiner liebenswürdigen Partnerin. Wera Schapira bewies, daß sie, was so viele Virtuosen nicht vermochten, auch im Kammermusikspiel ihre hinreißende Meisterschaft den Vortragsgesetzen einzuordnen vermag. Und wenn jemand noch nicht gewußt hat, was Musik oder Musikmachen heißt, an diesem wundervollen Abend hätte er es lernen können.

Daß sich endlich jemand gefunden hat, der uns mit der großen Fmoll-Messe Anton Bruckners bekannt machte, verpflichtet uns A. Sittard gegenüber zu besonderem Dank, ist es doch eine beschämende Tatsache, daß man das riesige Werk in Hamburg noch nicht gehört, um so mehr als es sich auch jenen, die nicht zu der sogenannten kleinen Bruckner-Gemeinde zählen, als starkes und tiefes Erlebnis eingeprägt haben muß. Ich rede nicht von der Kunstfertigkeit und dem satztechnischen Können und wie es sich mit den kirchlichen Begriffen und Anforderungen deckt, ich rede von der tiefgreifenden und in ihrer Reinheit letzten Endes auch wahrhaft religiösen Musik, wie sie sich unvergleichlich in der obligaten Behandlung der Einzelstimmen und einzelner Instrumente namentlich und am innigsten ausdrückt; man denke nur an solche Höhepunkte wie im Credo — Et incarnatus est. Über das Ganze gossen die Solisten den leuchtenden Glanz ihres Könnens aus, allen voran Käthe Neugebauer-Ravoth, die ihre Partner — Hilde Ellger, Prof. Fischer und Henry Wormsbächer — fast ein wenig in den Schatten stellte. Ein vorteilhafter Umstand lag darin, daß man dem Werk seinen eigentlichen Rahmen, die Kirche, zugewiesen hatte, bietet doch die große Michaeliskirche einen unvergleichlichen Boden für derart gewaltige Aufführungen. Auch Verdis Te deum war neu für uns, wenn es uns auch eine neue Seite an dem Komponisten kaum enthüllte. Trotz aller Religiosität verrät es ein ganz klein wenig doch an einigen durchschimmernden Stellen den Opernkomponisten. — Gewissermaßen als Gegenstück hierzu bot die Singakademie eine prächtige Aufführung des Josua Händels, die in gewissen Wechselbeziehungen, die sie gerade zu unserer kriegerischen Gegenwart aufweist, und in ihren packenden musikalischen Höhepunkten tiefen Eindruck machte. Auch hier begegneten wir Hilde Ellger, die gesanglich Ausgezeichnetes bot, obgleich man sie nach der Seite des rein Gefühlsmäßigen hin gern etwas mehr aus sich heraustreten sehen würde. Ganz auf eindrucksvolles Musizieren abgestimmt war die Leistung Frau Anna Kaempferts, neben der der Baß des Herrn Karl Eggert angenehm auffiel, während doch Richard Fischer (Josua) stimmlich nicht mehr recht befriedigt. Herr Prof. Richard Barth, der mit Ablauf des Winters die Singakademie verläßt, war Gegenstand begeisterter Huldigungen.

Das achte Philharmonische Konzert, das E. Pollack dirigierte, ohne seine Zugehörigkeit zum Theater wesentlich zu verleugnen, gehörte Beethoven (Pastoralsinfonie, Leonorenouvertüre 3) und Mozart (Ouvertüre der Schauspieldirektor, Violinkonzert). Prof. Havemann spielte das schöne Adur-Violinkonzert mit nicht sehr großem und blühendem Ton und blieb auch der restlosen Ausschöpfung aller Klangeffekte, worin doch gerade dies Konzert dem Soloinstrument ungemein entgegenkommt, und der Ziselierkunst, die gerade Mozart verlangt, mancherlei schuldig. — Auf ganz anderer Basis bewegte sich jener Abend im großen Conventgartensaal, an dem sich ein junger heimischer Pianist nicht nur bei uns einführte, sondern zweifellos auch sich auf der ganzen Linie durchsetzte. Solistenkonzerte haben ja überhaupt aufgehört, etwas Alltägliches zu sein — ich meine jene großzügigen eignen Solistenkonzerte, bei denen der Solist den größten Teil des Programmes allein zu bestreiten hat. Nur ein ausgesprochenes Talent kann sich das erlauben, und vor allen Dingen nur ein durchaus fertiges. Man darf es wahrlich ein Wagnis nennen, mit solchem Kolossalprogramm vor die Öffentlichkeit zu treten, das gleich zwei Brahmssche Klavierkonzerte (Nr. 1 Dmoll, Nr. 2 Bdur) umfaßt; aber daß Herr Walter Kauffmann die Berechtigung zu solchem Wagnis nicht zum mindesten in Zweifel stellte, dafür spricht am besten die Art, wie er sich mit seiner Riesenaufgabe abfand. Ganz ohne Frage ist Herr Kauffmann ein Klavierkünstler von ausgezeichnetsten Qualitäten und berechtigt, schon jetzt in die erste Reihe seiner Kunstgenossen mit einzurücken. Seine hochentwickelte Technik, die sich in einer spielenden Bewältigung jener anspruchsvollen Schwierigkeiten, die gerade in Brahms' Sinfonien mit obligatem Klavier angehäuft sind, in einem fein abgestimmten Triller äußert, wenn er auch bisweilen noch Wucht des Anschlags mit Härte des Anschlags verwechselt, ist bei ihm im wesentlichen das Ausdrucksmittel einer bemerkenswerten Musikalität, die in Brahms' Musik den nährkräftigsten und wesensverwandtesten Boden zu finden scheint. Wie Werner Wolff, der das Orchester leitete, sich mit Brahms auseinandersetzte, enthüllte uns eine neue bemerkenswerte Seite an dem Talent dieses Dirigenten. Als Abwechslung in dem $2\frac{1}{2}$ stündigen Konzert, das in der Gegenüberstellung zweier Brahmsscher Klavierkonzerte nicht allein an den Solisten, sondern wahrlich auch an den Hörer gewaltige Aufforderungen stellt, bot er die Ddur-Serenade von Brahms (mit Auslassung des zweiten Satzes), die nicht allein ihrer Seltenheit, sondern auch der feinsinnigen Wiedergabe wegen außerordentlich erfreute. — Ein Programm nach bekannter großzügiger Zusammenstellung bot wieder Eibenschütz (V. Sinfoniekonzert). Zunächst Mozart: vier Sätze aus der Haffner-Serenade. Ob dieselbe wirklich zum ersten Male in Hamburg zu hören war, wie auf dem Programm zu lesen stand,

vermag ich zwar nicht zu garantieren, aber wenn es wahr ist, so hätten wir hier eine ganz unverzeihliche Unterlassungssünde aufgedeckt. Konzertmeister Heinrich Bandler bot ganz Hervorragendes in der obligaten Violinpartie, namentlich in dem wundervollen Kabinettstück des Andante. Sodann weiß man nicht, soll man das Entzücken, in das Prof. Xaver Scharwenka versetzte, seinem Spiel oder seinem Klavierkonzert (in B moll) anrechnen, das ja nur hinreißend gespielt zu werden braucht, um zu zünden; und wenn der Komponist auch bisweilen in seine Schöpfung stark verliebt scheint, wie in das reizvolle Seitenthema des Scherzo, so wird ihm niemand daraus einen Vorwurf machen. E. Moritz, der uns ja kein Unbekannter mehr ist und dem wir außerdem auch auf einem Liederabend begegneten, führte seine Burleske für großes Orchester persönlich vor, ohne aber durch den sehr wenig reizvollen Eindruck seines Dirigierens sich zu nützen. Besseres denn als Dirigent hat Moritz aber als Komponist zu sagen, obwohl diese Burleske nicht gerade mit Gedankenreichtum gespickt ist, aber in der Verarbeitung der grundlegenden Gedanken viel Gutes aufweist. Viel ökonomischer in der Instrumentation verfährt Heinrich Zöllner in seiner „Tragischen Sinfonie", mit der er sich gleichwohl auf den Boden der Gegenwart stellt, da sie ausdrücklich ihre Anregung durch den Krieg betont. Am wenigsten der letzten Sätze wegen würden wir sie später auch schwerlich vermissen, wenigstens sind die beiden ersten die wertvolleren, scheint sich auch manches hier an den Wagner des Parsifal anzulehnen. Eibenschütz holte liebevoll alles heraus, was sich an Schönem nur eben herausholen ließ. Das Alt-Solo sang Margarethe Martens, die hier im letzten Winter schon mehrfach hervortrat, mit schöner Vertiefung und bemerkenswerten Stimmitteln. — Fiedler brachte zu seinem dritten (letzten) Konzert in der ihm eignen großzügigen Auffassung drei liebe Bekannte: das Meistersingervorspiel, die Eroicasinfonie und, von Prof. Karl Friedberg mit dem poetisch-romantischen Hauch, den Schumann verlangt, gespielt, das A moll-Klavierkonzert des großen Romantikers. Weiter nenne ich das Konzert des neuen Frauenchors, der aber einstweilen noch die Beweise künstlerischer Vollkommenheit schuldigbleibt, und des Lehrergesangvereins, der uns die erfreuliche Bekanntschaft mit dem Lübecker Konzertmeister Jani Szantò vermittelte. Gelegentlich des volkstümlichen Kammermusikabends, an dem das Hamburger Trio Brahms und das Forellenquintett Schuberts in wundervoll abgestimmter Musizierfreudigkeit zu Gehör brachte, sang Frau Lotte Leonard Beethovens Schottische Lieder mit Triobegleitung, vermochte indessen auch hier nicht, die in letzter Zeit empfangenen wenigen Eindrücke auszugleichen. Willi Burmester kam, um in dem gegen sonst noch überausverkaufteren großen Conventgartensaal seine neuen gefälligen Liedschöpfungen durch Karl Günther vorführen zu lassen. Er selber ist zu seiner alten Programmfolge zurückgekehrt; als Konzert stand diesmal neben den bekannten kleinen Sachen jenes noch immer über anhängliche Jünger verfügendes in D dur von Paganini. Wie immer hatte der Künstler Mühe, sich vor den Beifallsstürmen seiner Hörer, die auf ihn als Hamburger ein ganz besonderes Recht zu haben scheinen, in Sicherheit zu bringen.

Nun noch die Klavierabende, deren Zahl im Februar auf eine geradezu erschreckende Höhe stieg, so daß ich von den heimischen Pianisten schweigen muß, die sich teils in empfehlende Erinnerung brachten, teils neu einführten. Da war Alfred Höhn, ganz auf der großen Linie einherschreitend und die vier gewaltigsten Beethoven-Sonaten (die Pathetique, Appassionata, Mondschein und Waldstein) aufeinandertürmend. Man weiß, wie sehr Höhn bei Beethoven zu Hause ist, und so ist über das Wie seiner künstlerischen Auseinandersetzung mit diesem Monumentalprogramm wesentlich Neues nicht zu berichten. Ihm folgten Leonid Kreutzer, Edwin Fischer, und besonders möchte ich die bemerkenswerte Ilse Fromm-Michaels nicht vergessen, die eine Sonate eigner Komposition (Op. 6) vorführte. Den Versuchen, vollgültige Beweise für den Wert von Kompositionen weiblicher Herkunft beizubringen, begegnet man mit gemischten Gefühlen, wenn auch nicht ohne Interesse. Besondere Originalität wird man bei einer Frauenarbeit auch nicht suchen, doch erwies sich die Komponistin in der Verarbeitung der Themen und dem interessanten Modulieren und Harmonisieren als geschickte Musikerin. In dem rasenden Einherstürmen in wuchtigen Oktaven und einem gelegentlichen Liebäugeln mit recht wesenlosen Klangkombinationen bekennt sich die Sonate ganz zur Moderne. — Viel Schönes brachten die Liederabende, obgleich oder gerade weil Schubert, Brahms und Wolf hier das Feld beherrschen. Jadlowker verleugnete allerdings nicht seine Theaterzugehörigkeit und brachte ein völlig international gefärbtes Programm, eine ganze musikalische Nationalitätenkarte. Dagegen vermied Josef Groenen, Baritonist unserer Oper, jegliche Konzession an die Bühne, bis auf die Zugaben, die denn auch sehr weit aus dem Rahmen des Konzertmäßigen herausfielen. Schade, daß er anfangs in den Fehler einer falschen Betonung verfiel, wozu allerdings Schubert nicht selten infolge der oft sorglosen Unterordnung der Wortbehandlung unter die Melodie — man denke an den „Erlkönig" — geradezu herausfordert. Wenn jemand so ostentativ „des Todes Bote" — „der braune Hirsch" singt, ist man unwillkürlich geneigt, „welcher?" zu fragen. Die etwas ungalante Zugabe von den Mädchen, deren heut ein Schock auf den Mann ginge, wurde von der wirklich erschreckenden Anzahl der Verehrerinnen mit heiterer Laune quittiert. Herr Ammermann begleitete feinsinnig, wenn auch manchmal etwas zu diskret; eine Stimme von so gewaltigen Tonvolumen wie die Groeners kann selbst durch eine etwas aufdringliche Begleitung kaum erdrückt werden. — Julia Culp sang einen ganzen Abend lang Brahms. Aber Julia Culp heißen und Brahms singen, das ist so viel, daß selbst die unbescheidensten Wünsche dahinter versinken. Selbst wenn die Sängerin auch heute noch nicht auf die gerade von ihr bevorzugten „Mätzchen" zu verzichten geneigt ist, bleibt sie doch im Grunde ihrer hinreißenden Musikalität eine unwiderstehliche Meisterin. — Doppelten Wert gewann der Liederabend Ilone Durigos, da Edwin Fischer am Flügel als Begleiter waltete, wenn er auch als solcher gelegentlich für sein Instrument die Vorherrschaft beansprucht. Als Liederkomponist gefiel er mir weniger, obgleich er melodisch zu schreiben weiß, ein Vorzug, auf den sich Edward Moritz nur bedingungsweise stützen kann. Auch in seinen Liedern liebt er die absonderlichen Klangkombinationen und auffallendes Modulieren. Seine Textwahl — seiner Eigenart gewiß zusagend — erscheint mir wenig glücklich, wenigstens vermag ich nicht einzusehen, was an Rilkes „Der Tod ist groß" zum Komponieren, noch weniger zum Vortrag im Konzertsaal verleitet. Ilona Durigo bot gefühlsmäßig Wundervolles in Beethovens An die Hoffnung und einigen Magelonenliedern Brahms' und wurde gewohnheitsmäßig stürmisch gefeiert.

Rundschau

Konzerte

Berlin Das vierte und letzte Vereinskonzert des Philharmonischen Chors unter Leitung von Siegfried Ochs brachte das Magnifikat von Bach, jenen in lapidarer Form aufragenden Lobgesang Mariae, zu eindrucksvoller Darstellung. Hier wie in den folgenden Kantaten: „Wachet auf! ruft uns die Stimme" und „Jesu, der du meine Seele" zeigte der ausgezeichnete Chor unter seiner bewährten Führung, wie tief er in das Verständnis Bachscher Polyphonie und Bachschen Geistes technisch und künstlerisch hineingewachsen ist. Das Philharmonische Orchester in meisterlicher Ausführung der obligaten Instrumente bot eine würdige Mitwirkung; in einigem Abstand sind dann die Solisten zu nennen: Georg A. Walter, dessen berühmter Bach-Stil durch stimmliches Unvermögen beeinträchtigt wurde, Maria Philippi, Eva Bruhn, Lotte Leonhard und Carl Rehfuß. Walter Fischer meisterte die Orgel.

An ihrem dritten Trioabend boten Georg Schumann, Willy Heß und Hugo Dechert das D moll-Trio Op. 63 von Rob. Schumann, in dem besonders Heß den Violinpart mit hinreißender Schönheit spielte. Einem stark charakteristischen Dvořák (F moll Op. 65) folgte Beethovens D dur-Trio Op. 70 Nr. 1, dessen einzigartige Schönheit in der trefflichen Wiedergabe der drei Genossen zu schönster Wirkung gelangte.

Max Felix Bruch, ein trefflicher Klarinettist, spielte in einem eigenen Konzert die selten im Original gehörten Fantasiestücke Op. 73 von Rob. Schumann und mit Elisabeth Lesser-Cohn, die mit dem Mendelssohn-Konzert ihr Können bedeutend überschätzt hatte, und dem tüchtigen James Simon am Klavier vier poesievolle Stücke für Klarinette, Bratsche und Klavier Op. 83 seines Vaters Max Bruch.

K. Schurzmann

Dresden Das Moderne Trio der Kammermusiker Klinger, Warwas und Zenker ist im Reiche der Kammermusik Dresdens neu, es will die moderne Musik bevorzugen und begann mit einem Trio Korngolds, das er als 13jähriger geschrieben hat. Sein Können muß verblüffen, selbst wenn man erkennt, daß es dem Werk an Einheitlichkeit und Geschlossenheit fehlt. Hier ist noch alles in Gärung, und hoffentlich treibt diese einst reife Blüten. Ganz anders berührte das Trio Paul Gräners, das in schlichten Bahnen verläuft, aber in seiner melodischen Fülle und Klarheit des Stils sehr angenehm berührte. Das gleichfalls neugegründete Trio Wagner, Schneider, Bottermund führte sich mit Haydn, Mozart und Beethoven ein und ließ auch den Ernst künstlerischen Wollens erkennen. Vorerst fehlte es noch an völlig innerem Zusammengehen, namentlich trat die Violine oft allzu solistisch hervor. Aber da an sich tüchtige Künstler das Trio bilden, wird sich das mit der Zeit verlieren. — Zum ersten Male sang Dolores Balder-Heyden in Dresden. Man lernte in ihr eine ausgezeichnet geschulte, stimmbegabte Sängerin kennen, die vor allem in leicht dahinfließenden, beseelten Liedern, im keuschen Volkslied, im neckischen Ziergesang ganz prächtig ist, hier kam der schöne, süße Stimmklang ungemein zur Geltung; dramatisch bewegte, leidenschaftliche Stücke sind offenbar nicht ihre Sache. Sie müßte ein herrliches Ännchen sein. In Bertrand Roths Musiksaal hört man immer einmal etwas Neues, so z. B. letzthin Tonwerke von Anny v. Lange, die sie mit Elisabeth Wilsdorf (Gesang) und den Kammermusikern Smith und Peschek bot. Anny v. Lange ist fraglos eine begabte Natur, die Sinn für das Klangschöne hat und Phantasie genug, um angeschlagene Themen auszuspinnen. Nur hüte sie sich, allzusehr ins Breite zu gehen. — Ferner hörte man von Kurt Striegler neue Lieder, die Wohllaut atmen und in vornehmem Stil beharren. Kammersänger Plaschke sang sie ungemein ausdrucksvoll. Frl. v. Schuch trug noch einen vortrefflich gearbeiteten Gesangswalzer vor. — Von Bertrand Roth selbst hörte man im Tonkünstlerverein ein Quartett Tröstungen, Stimmungsbilder, dem Andenken eines fürs Vaterland gefallenen Sohnes. Die Kammermusiker Th. Bauer, Schumann, Furkert und Wohlrab spielten die neue Komposition Roths mit viel Ausdruck. Dunkle Weisen ertönen von Cello und Bratsche, das Cello hält zur Charakteristik des einsamen Heldengrabes den Ton fest, bis die zweite und dann erste Violine eingreifen und den Satz weich ausklingen lassen. Warm im melodischen Fluß ist der zweite Abschnitt (Trost), sehr charakteristisch bei gedämpften Streichern die Läufer und Figuren im nächsten Teil (Heimliche Träume). Von edler Klangschönheit und Innigkeit ist das Gebet nach lichtvollen bestimmten Passagen in dem Absatz Freundesworte. Im Nachklang tönt ein Trauermarschmotiv an, und die Motive des ersten Satzes deuten auf die Erinnerung an das Heldengrab hin. Schön ist der Anfang der ersten Violine und versöhnend klingt das Ganze, wie eine Verklärung, aus. Die edle Tonsprache Roths ist hier mit tiefer Empfindung verbunden. — Als ausgezeichneter Beethoven-Spieler offenbarte sich Eugen Linz, der eine Reihe Werke des Meisters, darunter drei Sonaten, vortrug und dabei sich immer auf der Höhe reifer Kunst hielt. — Einen stürmischen Erfolg hatte Bronislaw Hubermann, der nicht nur ein Künstler von höchster Kultur, sondern auch von starkem Temperament ist. Er spielte Bach (E dur-Sonate), das Violinkonzert von Herm. Götz und eine Reihe slawischer Komponisten, u. a. Dvořák, gleich eindrucksvoll; man weiß, daß sich bei ihm Virtuosität mit der Gabe des Charakterisierens und geistigen Gestaltens verbunden ist. Einen gleich erfolgreichen Abend bot Elena Gerhardt, über die kaum Neues gesagt werden kann. Das gleiche gilt von Julia Culp, die einen Schubert-Cornelius-Abend veranstaltete. — Hans Fährmann, der 25 Jahre am Königl. Konservatorium wirkt, feierte sein Jubiläum durch ein Konzert, in dem er vorzugsweise als Komponist sich hören ließ, wobei Orchester, Orgel, Klavier, Singstimmen den als Orgelspieler bekannt gewordenen Tonkünstler auf fast allen Gebieten der Tonkunst vorführten. Am großartigsten zeigte er sich doch, wenn er durch die Orgel sprach, während ein Klaviertrio und die Gesänge nicht so viel Ursprünglichkeit und Kraft besitzen. Bedeutsamer aber war ein neues sinfonisches Konzert für Orgel und Orchester, das den Komponisten wieder auf der Höhe seines Könnens zeigte. — Weiter spielten Gertrud Steiner-Rothstein, Erika v. Binzer und Max Zeidler Werke von Richard Arnheim und August Reuß, die nur teilweise in der Erfindung und Bearbeitung der Themen Stilgröße zeigen, besonders das Arnheims; die Violinsonate von Reuß steht darin höher. Beiden Arbeiten ist aber klanglicher Wohllaut eigen. — Der Musikforscher Albert Freudenthal hatte eine Veranstaltung angeregt, die das flämische Volkslied vorführen sollte. Der M.G.V. Orpheus, der Lehmann-Osten-Chor, Erika Wedekind u. a. Künstler hatten sich in den Dienst dieses Unternehmens gestellt. Freudenthal sprach zunächst über das flämische Volkslied, und es war sehr interessant zu hören, wie sich das Lied entwickelt und welchen Einflüssen es Wandlungen zu „danken" hat. Dann hörte man eine Reihe höchst eigenartiger Werke von musikgeschichtlichem Werte, Lieder, die unserm Volkslied fernstehen, aber für den Hörer wertvolle Eindrücke brachten. Zum Schluß möge ein Huldigungsabend für Reinhold Becker erwähnt sein, der im August seinen 75. Geburtstag feierte, aber jetzt erst durch die Liedertafel eine öffentliche Ehrung erfuhr. Man hörte zahlreiche Werke des feinsinnigen Komponisten, vor allem wundervolle, längst weitverbreitete Männerchöre, Lieder und Instrumentalwerke. Es war ein unvergeßlicher Abend, Herzlichkeit, Stolz und Begeisterung klang aus allen Beifallsäußerungen, die jeder dem großen Künstler gegönnt haben wird.

Georg Irrgang

Ende Januar

Freiburg i. Br. Duftet die Blume musikalischer Kunst zurzeit auch nicht so stark wie unter dem wärmenden Strahl der Friedenssonne, so verbreitet sie

doch genug des Genusses. Im Stadttheater, das seinen regelmäßigen Betrieb im Kriege leider eingestellt hat, wird unter Leitung des städtischen Kapellmeisters Starke tüchtig mit Gastspielen auswärtiger Opernkräfte gearbeitet, wozu das hiesige durch den Krieg etwa auf die Hälfte seines normalen Bestandes verringerte städtische Orchester ebenfalls durch Künstler von Nachbarbühnen ergänzt wird. Das Publikum kommt diesen Gastvorstellungen mit lebhaftestem Interesse entgegen. Wurde doch auch zur Eröffnung der Spielzeit, gleichsam um den Appetit zu reizen, das Dreimäderlhaus gereicht, das „man" gehört und gesehen haben muß, mit Solisten des Karlsruher Hoftheaters, es folgte das immer gleich beliebte Tiefland, Undine, Tristan, Figaros Hochzeit, zur Abwechslung Fledermaus, dann Hänsel und Gretel sowie Carmen. Im Januar diktierte das Gespenst der Kohlennot eine mehrwöchige Pause, an deren Ende aber schon die Csardasfürstin winkt. Nur wenige der Künstler, deren Leistungen ganz besonders und in größeren Rollen hervorragten, seien genannt: vom Mannheimer Hoftheater Minny Leopold als Marta und Berthalda, Walter Günther-Braun als José; aus Stuttgart Helene Wildbrunn als Isolde.— Im Reigen der zahlreichen und gut besuchten Konzerte fehlten Chor- und mit einer Ausnahme (einem von Kapellmeister Munter veranstalteten Kammerorchesterkonzert) Orchesterwerke; so konnten wir des hier belebenden Heinrich Zöllner vierte Sinfonie noch nicht hören. Aber Solisten- und Kammermusikabende gab es genug. Da erschien zum ersten Male nach Freiburg Alice Ripper, Backhaus kam wieder, entschiedenen Nachdruck aufs Technische legend, der Pianist Ruoff, die Mysz-Gmeiner, Frau Erler-Schnaudt u. a. bekannte, Annie Retzak und Johanna Löhr (Stuttgart) wie auch Helene Zimmermann (München) als werdende Künstler. Höchsten Anforderungen im Zusammenspiel entsprach das Trio der Herren Prof. Bachmann, Adolf Rebner und Maurits Frank, nicht ganz glatt auf ging die Rechnung von Adolf Busch und Paul Grümmer mit dem pianistisch nicht gleichwertigen Bonner Musikdirektor Grüters am Flügel und die des Münchener Streichquartetts, dessen jetziger Primgeiger der frühere Führer des belgischen Quartetts Franz Schörg ist. Kompositionen des einheimischen Julius Weismann hörten wir mehrfach, zum zweiten Male seine Sonate für Klavier und Violine Op. 69, vorgetragen vom Komponisten und der hiesigen, gutgeschulten und temperamentvollen Geigerin Erika Federle, außerdem Klavierstücke aus Op. 57, Szenen aus den Bergen, mit stark empfundener Anschaulichkeit geschildert, denen Weismann selbst bester Interpret war, einen ähnlich gearteten vierstimmigen Gesang „Die Wasser" vom Stuttgarter Vokalquartett und als destillierten Ausdruck seiner starken Künstlerpersönlichkeit geistreich gearbeitete, eindruckstiefe und den Gehalt der Dichtungen musikalisch bereichernde Einzellieder.

Dr. H. Sexauer

Mitte Februar

Hannover Der seit vergangenem Herbst an unserer Oper tätige Kapellmeister Lert (bisher in Kiel) hat zwar schon in verschiedenen Opernaufführungen seine echt künstlerische Begabung als Dirigent erwiesen und auch im Dritten Abonnementskonzert der Königl. Kapelle in der Wiedergabe von Beethovens „Pastoral-Sinfonie" sowie Lists „Tasso" tüchtige Darbietungen rein orchestraler Art vorgeführt, seine wirkliche Bedeutung aber offenbarte er erst gelegentlich des Fünften Abonnementskonzertes der Königl. Kapelle am 17. Januar, in welchem er neben Mozarts selten gehörter, aber bekannter „Titus"-Ouvertüre Strauß' „Domestica" dirigierte, und zwar auswendig. Was es bedeutet, ein so frei aufgebautes, aus unzähligen kleinen Motiven und Motivchen zusammengesetztes Werk überhaupt völlig im Partiturbilde zu beherrschen, jede noch so kleine Figur, jede Dehnung, jede Steigerung, kurz jede kleine Schattierung völlig im Gedächtnis zu haben und jeden besonderen Einsatz klar und präzise anzugeben, kann nur der ermessen, der die mehr als krause, dreißig verschiedene Instrumente umfassende Partitur kennt. Es war eine Riesenleistung, der zudem noch eine ideale, von echter Begeisterung getragene, temperamentvolle und rhythmisch wundervoll ausgearbeitete Auffassung nachzurühmen ist. Das stark besetzte Königl. Orchester schuf unter seiner Führung eine Glanzleistung an schwungvollem, äußerst klangschönem Zusammenspiel. Als Solist wirkte Eugen d'Albert mit; Beethovens G dur-Klavierkonzert erstand unter seinen Fingern mit vollendeter Poesie in seiner ganzen Schönheit, und Liszts „Totentanz" in geradezu verblüffender Virtuosität und schauriger Größe. Nachzutragen sind noch die Solisten aus dem dritten und vierten Abonnementskonzert, nämlich Prof. Havemann aus Dresden (Violine) und A. Petschnikoff (Violine). An Orchesterwerken gab es aus den schon oben genannten Werken die F dur-Sinfonie von Brahms und Berlioz' „Römischer Karneval" (Dirigent Leonhardt). Dem Bußtagskonzert der Musikakademie (Frischen) konnte ich nicht beiwohnen; es hatte sich in Brahms' „Deutsches Requiem" als Hauptnummer eine des Tages würdige Aufgabe gestellt, die dem Vernehmen nach eine ebenso würdige Lösung zuteil wurde. — In der Oper war es ziemlich still. Zwei dankenswerte Neueinstudierungen befaßten sich mit Glucks „Iphigenie auf Tauris" und Aubers „Fra Diavolo", von denen jene bislang eine, diese dagegen sieben Aufführungen erlebte. An bedeutenden, wertvollen Werken gab es außer Wagnerischen Tondramen Liszts „Heilige Elisabeth", „Rosenkavalier" von Strauß, „Evangelimann" von Kienzl, „Königskinder" (Humperdinck), „Barbier von Bagdad" (Cornelius), „Tiefland" von d'Albert, einmal unter Leitung des Komponisten, ferner „Figaro", „Freischütz", „Fidelio", „Afrikanerin" usw. Wie man sieht, ein guter, und abwechlungsreicher, aber nicht gerade sehr bedeutungsvoller Spielplan. Alle Opernaufführungen sowie fast alle Konzerte, und derer gab es nicht wenige, sind sehr gut besucht, vielfach ausverkauft. In diesem Sinne merkt man von der Not der Zeit so gut wie garnichts. Im sechsten Abonnementskonzerte der Königl. Kapelle gab es unter Kapellmeister Leonhardts Leitung als örtliche Neuheit Gustav Mahlers „Lied von der Erde", eine Sinfonie für Sologesang und Orchester in sechs Sätzen. Das in Rede stehende Werk fand, dank einer äußerst sorgfältig vorbereiteten Wiedergabe und sehr guter Ausführung der beiden Gesangsoli durch Ilona Durigo (Mezzosopran) und M. Ligmann (Tenor) eine freundlich-zustimmende Aufnahme, hat aber sicherlich nur wenige Hörer wirklich innerlich begeistert. Die zweifellos äußerst geschickte Mache und die Kunst Mahlers, die im Texte niedergelegten Stimmungen instrumental äußerst treffend zu untermalen, können nicht darüber hinwegtäuschen, daß die wirkliche Erfindung Mahlers keine innerlich zwingende ist, die Motive und Motivchen lassen kühl bis ans Herz hinan, ihre Verartung und Verschmelzung miteinander, so gewandt und geschickt sie sind, ebenfalls. Am schönsten sind der zweite Satz mit seiner Schilderung der Herbststimmung und der erste Teil des vierten Satzes „Von der Schönheit", dagegen bieten der fünfte und namentlich der letzte Satz mit seiner sich mühsam hinquälenden Erfindung doch gar zu viel des Unerquicklichen, das einzige Thema im fünften Satze, das melodisch stimmungsvoll berührt, hat eine verzweifelte Ähnlichkeit mit dem Marke-Motiv aus „Tristan". Wie ein erfrischender Trunk aus köstlicher Quelle nach ermüdendem Marsch durch öde Gegenden mutete hiernach die zweite Nummer des Abends, Schuberts herrliche „Unvollendete" in H moll mit ihrer blühenden Erfindung und zu Herzen gehenden Innigkeit der Empfindung an.

L. Wuthmann

Leipzig Im Bußtagskonzerte führte der Riedelverein in der leider ungeheizten und daher recht wenig konzertbehaglichen Thomaskirche Schuberts As dur-Messe auf: ein Werk, das zwar nicht zu oberst aller musikalischen Messen steht, nichts von Beethovenscher einschneidender Kraft und Bachs kontrapunktischer Meisterschaft besitzt, aber in der Innigkeit der Empfindung, im melodischen Reichtum ein echter Schubert ist. Prof. Mayerhoff hatte gründlich studiert; Chor-

und Gewandhausorchester standen auf der Höhe. Die Soli hatte Käte Hörder aus Berlin, Elsa Alsen, Emil Enderlein und Max Lachmann aus Chemnitz übernommen, ein Quartett, das sich hören lassen konnte. Käte Hörders helleuchtender Sopran fand weiter noch in der Eliasarie „Höre, Israel" Gelegenheit, sich zu entfalten, die Altistin erfreute noch mit Liszts „Der du von dem Himmel bist", Herr Enderlein sang ebenfalls eine Eliasarie mit viel Hingebung. Anfang und Schluß des Programms zierten Orgelvorträge Max Fests: Phantasie und Doppelfuge des verstorbenen Thomaskantors Gustav Schreck und ein ziemlich weltlich angehauchtes Grave von Rheinberger. Fest zeigte sich in beiden vom Orchester begleiteten Stücken als der oft gerühmte vortreffliche Orgelvirtuos.

An Maria Schultz-Birchs Abend: „Musik der Zeitgenossen", wurden Gesänge von Paul Gräner, Ed. Erdmann, Walter Courvoisier und Friedrich Martin geboten; von denen eigentlich nur die hübschen Kinderlieder Martins wirkliche Gesänge waren. Frl. Schultz-Birch bewältigte das keineswegs leichte und auch wenig dankbare Pensum mit viel Geschmack und Geschick; am Flügel saß Otto Didam, ein tüchtiger Begleiter.

Der Vortrag Willi Möllendorffs über „Musik in Vierteltönen" war nichts als ein Versuch, für ein neues System einzutreten, das in Wahrheit gar keins ist. Immerhin war es ganz unterhaltsam, die Wirkungen dieses Systems am Vierteltonharmonium zu studieren; ein musikalisches Ohr kam freilich etwas schlecht dabei weg.

Tilla Schmidt-Ziegler, die gastfreundliche Patronin notleidender Musiker, gab einen Liederabend und spendete Gesänge von P. A. Schulz, Schubert, Wolf und Joh. Val. Andreae. Die vier Manuskripte des letztgenannten: „Im Abendrot", „Das bittersüße Lied", „Schön Rohtraut" und „Gutmann und Gutweib" erwiesen sich als höchst interessante und fein gearbeitete Neuheiten, denen man Verbreitung wünschen darf. Insbesondere reizte die Goethesche Ballade „Gutmann und Gutweib", die vielleicht aus dem Munde eines tüchtigen Baritonisten noch mehr wirken wird. Die Konzertgeberin sang alles mit feinem Verständnis und ausgesuchter Vornehmheit. Max Ludwig war ein exakter und feinfühlender Begleiter.

Adolf Watermans Beethoven-Abend erbrachte von neuem den Beweis, daß dieser im besten Alter stehende Holländer eine nicht gewöhnliche Erscheinung im Konzertsaale ist. Ein schöner Anschlag, technische Akkuratesse verbinden sich in seinem Spiele mit einer durchaus musikalischen Auffassung und frischen geistigen Kraft des Ausdrucks.

Die hiesige Sopranistin Nina Sandten gab gemeinsam mit Oswin Keller einen sehr gut besuchten Abend. Sie besitzt einen klaren, klangreichen Sopran von angenehmer Farbe, der namentlich in der höheren Region der Töne, und da wieder im Falsett, trefflich gebildet ist. Nachdem sie sich mit Schubert etwas eingesungen hatte, erzielte sie vornehmlich mit Brahmsschen Gesängen gute Wirkungen. Oswin Keller ist ein technisch sattelfester, musikalisch und ästhetisch fein gebildeter Pianist, wie seine Vorträge (Mendelssohn, Brahms, Chopin und drei Intermezzi eigener Erfindung) zur Genüge bewiesen. ♭

Die letzten Gewandhauskonzerte brachten durchweg hervorragende Solisten: die etwa fünfzehnjährige Geigerin Erika Morini (Wien), die mit dem wundervoll geklärten und gereiften Vortrage von Mozarts A dur-Konzert großes Aufsehen erregte, den ungarischen Geiger Emil Telmányi (Konzert von F. Busoni), Wilhelm Backhaus (Klavierkonzert in F moll von Chopin) und Emmi Leisner (Gesänge von Händel, Schubert und Brahms). Das Orchester unter Nikisch glänzte in Sinfonien von Dvořák (G dur), Bruckner (neunte), Strauß (Domestica) und schließlich in der neunten von Beethoven mit einem vortrefflichen, aus den Damen Hansen-Schultheß, Adam, den Herren Lißmann und Kase bestehenden Soloquartett. Arthur Nikisch wurde nach Gebühr gefeiert. ♯

Osnabrück Zu Anfang des neuen Jahres erfreuten uns die Bremer Philharmoniker in unserm Musikverein wiederum mit einem erlesenen Orchesterkonzert mit herzerquickenden Gaben, dessen erster Teil Mozart gewidmet war. Außer der schwungvoll vorgetragenen Ouvertüre zu Figaros Hochzeit waren es drei der lieblichen und charakteristischen deutschen Tänze, die vom Orchester geboten wurden. Außerdem spielte Konzertmeister Kuhlenkamp-Post das Violinkonzert in A dur mit wunderbar schönem Ton, seelenvollem Vortrag und technischer Vollendung. Da das Konzert wegen Betriebsstörung auf der Eisenbahn erst mit dreiviertelstündiger Verspätung beginnen konnte, kürzte der genannte Künstler diese unfreiwillige Wartezeit der Hörer durch den Extravortrag der E moll-Sonate für Solovioline von M. Reger in freundlichster und angenehmster Weise. Hatte schon in diesem Teil des Konzerts das Orchester unter Leitung von Professor Wendel an Mozarts Muse die feinste Ausarbeitung geleistet, so steigerten sich diese Höchstleistungen der Kapelle und ihres Leiters noch deutlicher im zweiten Teil mit Brahms' F dur-Sinfonie, die glänzend herausgebracht wurde. Weit verständlicher freilich klangen wohl vielen Hörern das darauf folgende Rondino in Es dur von Beethoven für je zwei Hörner, Oboen, Klarinetten und Fagotte und die ewig jugendfrische Ouvertüre zum Freischütz, mit der das Konzert schloß. Professor Wendel und seine Kapelle haben sich durch die gegebenen Konzerte hier große Sympathien erworben; ihnen sei auch an dieser Stelle herzlich gedankt für die kostbaren Gaben.

Im Verein mit dem Konzertpianisten G. Bunk (Dortmund) gaben die hiesigen Sängerinnen Frau Hogrebe und Fräulein Glüer ein gehaltvolles Konzert. Die schönsten Erfolge erzielte Frau Hogrebe mit ihrem schönen, warmen Alt, der auch in der Höhe noch sehr edel klingt und vorzüglich ausgebildet ist, sowie durch ihre musikalische Sicherheit und den geschmackvollen, beseelten Vortrag in Liedern von R. Strauß (Heimkehr und Ruhe) und Liszt und in größeren Szenen von Bruch (Odysseus) und Verdi. Fräulein Glüers kräftiger Sopran, ihr temperamentvoller Vortrag und ihre musikalische Bildung beanspruchen bei ihrer Jugend noch immer eine gewisse Glättung und Vervollkommnung, stellen ihr aber schon jetzt das günstigste Zeugnis auf zu erlangenden Erfolg aus. Die Agathenarie aus dem Freischütz und Lieder von Schubert, Brahms und Kaun sowie eine Duettszene von Verdi berechtigen zu diesem Prognostikon. Bunk glänzte wiederum, wie hier allgemein bekannt, als vortrefflicher Begleiter der Lieder und Gesänge und als Virtuose ersten Ranges in den Solovorträgen von Schumanns Sinfonischen Etüden, der 12. Rhapsodie von Liszt und der Adelaide von Beethoven-Liszt. Anhaltender lauter Beifall lohnte die Künstler, Bunk quittierte darüber dankend mit der Zugabe einer kleinen gehaltvollen eigenen Komposition. — Der 33. Orgelvortrag von Musikdirektor Paul Oeser an St. Marien am letzten Silvesterabend brachte Werke von Pachelbel, Malling, Radecke und Bossi in meisterhafter Ausführung seitens des Konzertgebers. Der gut geschulte Kirchenchor, Konzertmeister Slijver und Fräulein Blechschmidt (Alt) unterstützten den Konzertgeber mit Vorträgen, die auf die Weihnachtszeit und den Jahreswechsel Bezug nahmen. — Alle diese Konzerte waren überaus stark besucht, ein Zeichen, daß trotz Krieg und Not gute Konzerte nicht zu entbehren sind. H. Hoffmeister

---

Kreuz und Quer

Berlin. Die Hauptversammlung der Genossenschaft deutscher Tonsetzer hat Max Bruch zum Ehrenbeirat ernannt.

— Der Heldentenor der Berliner Hofoper Ernst Kraus beging sein 25jähriges Bühnenjubiläum. Er ist zum ersten Male als Tamino im Mannheimer Hoftheater aufgetreten. Der Berliner Hofbühne gehört er 21 Jahre an.

— Im hiesigen Deutschen Opernhause kommt die Oper „Die Hügelmühle", Dichtung nachdem gleichnamigen Roman von Karl Gjellerup, Musik von Friedrich E. Koch, zur Uraufführung.

Biberach (Riß). Ein wohlgelungenes Palmsonntagskonzert veranstaltete Musikdirektor Buttschardt in der Pfarrkirche mit Werken von Bach, Händel und Haydn. Sowohl der evangelische Kirchenchor (Motette von Bach, Halleluja von Händel) als auch die Solisten: Frau Karl-Bruders, Frau Schönle und Herr Musikdirektor Buttschardt, leisteten Vortreffliches. R. B.

Boston. Generalmusikdirektor Dr. Carl Muck, Leiter des hiesigen Sinfonieorchesters, wurde verhaftet und für die Dauer des Krieges interniert.

Darmstadt. Zum Intendanten des Darmstädter Hoftheaters und der Hofmusik in Darmstadt wurde Dr. Adolf Krätzer in Berlin ernannt.

Dresden. Die Mitglieder der Hofoper und der Königl. musikalischen Kapelle, die auf Einladung des Kaiserl. Gouvernements in Riga mehrere große Opern aufgeführt und Konzerte gegeben haben, sind nach außerordentlichen Erfolgen am ersten Osterfeiertag wieder wohlbehalten in Dresden eingetroffen. Gegeben wurden die Meistersinger zweimal, Fidelio, Tiefland, Barbier von Sevilla, ein Beethoven-Wagner-Konzert, zuletzt am Karfreitagabend in dem altehrwürdigen Dom zu Riga eine stimmungsvolle Aufführung von Szenen aus Parsifal, die auf die 5000 Menschen, die den weiten Kirchenraum füllten, den tiefsten Eindruck machte.

— Der hiesige Hofkapellmeister Kurt Striegler geht als Erster Kapellmeister an das Altenburger Hoftheater. An seine Stelle tritt der gegenwärtige Erste Kapellmeister in Altenburg, Eugen Szenkar.

— Hier wurde ein Verband ausübender Künstler und Musikfreunde gegründet. Ziel des Verbandes sind öffentliche Darbietungen guter Vokal- und Instrumentalmusik sowie die Unterstützung junger talentvoller Musiker durch Aufführungen ihrer Werke in besonderen Kammermusik- und Solistenabenden.

— Der Dozent für Musikwissenschaft an der Technischen Hochschule in Dresden Dr. Eugen Schmitz, wurde zum außerordentlichen Professor in der Allgemeinen Abteilung der Hochschule ernannt.

— Der berühmte Violinmeister Hofrat Prof. Johann Lauterbach ist im nahezu vollendeten 86. Lebensjahre gestorben. Lauterbach wurde am 24. 7. 1832 in Kulmbach geboren, besuchte nach Absolvierung des Gymnasiums in Würzburg die dortige Königl. Musikschule, studierte dann bei Bériot und Fétis in Brüssel. 1853 wurde er Sologeiger in der Münchener Hofkapelle, folgte 1861 einem Ruf als erster Konzertmeister der hiesigen Königl. Kapelle. Bis 1877 wirkte er auch als Lehrer am hiesigen Königl. Konservatorium. Seit 1889 lebte er im Ruhestand. Lauterbach gab auch eine Anzahl Kompositionen heraus.

Eberswalde. In der St. Maria Magdalenenkirche veranstaltet der Organist und Chordirigent Ulrich Grunmach mit dem Kirchenchor seit 1915 geistliche Musikaufführungen, die sich eines regen Besuches erfreuen. Auch fanden geistliche Konzerte in größerem Rahmen statt; so wurde zum Reformationsfest 1917 als erste Bach-Kantate in Eberswalde überhaupt „Gott, der Herr, ist Sonn' und Schild" dargeboten, während kurz vor Ostern die Passionskantate „Der Tod Jesu" von Graun zur erfolgreichen Aufführung kam. In beiden Fällen wirkten Mitglieder des Berliner Blüthner-Orchesters und Gymnasialmusiklehrer Max Petzold aus dem benachbarten Angermünde (Orgel) mit. An dem Erfolg der Passionskantate waren neben dem verstärkten Kirchenchor Anita Cram (Sopran) und Carl Raché (Baß) aus Berlin in hervorragendem Maße beteiligt.

Essen. Hier hatte die von Max Fiedler geleitete erste Aufführung des Oratoriums „Da Jesus auf Erden ging" von Felix v. Woyrsch starken Erfolg.

Genf. Hier starb der französische Komponist Claude Debussy im Alter von 55 Jahren. Debussy wurde am 22. 8. 1862 in St. Germain en Laye geboren und erhielt seine musikalische Ausbildung am Pariser Konservatorium. Eine große Anzahl Werke, die der extrem modernen Richtung angehören, machten seinen Namen überall bekannt.

Gladbach. Auch in der zweiten Winterhälfte konnten die geplanten größeren Aufführungen durchgeführt werden, trotz aller Schwierigkeiten bezüglich des Chores und Orchesters Im vierten Sinfoniekonzert dirigierte Georg Schumann seine Bach-Variationen und Lebensfreudeouvertüre und spielte außer eigenen Klavierkompositionen Mozarts Es dur-Konzert. Im fünften und sechsten Sinfoniekonzert gelangten unter Musikdirektor Gelbke Rob. Schumanns B dur-Sinfonie, Smetanas Ultava, vier Orchesterlieder von Mahler (Sopran: Ida Schürmann), Dvořáks Cellokonzert (Prof. Grützmacher (Köln), Spohrs A dur-Violinkonzert (Hofkonzertmeister Gumpert [Düsseldorf]), Beethovens Prometheusouvertüre u. a. zum Vortrag. Im dritten Cäcilienkonzert bot Vera Schapira (Wien) Tschaikowskys B moll Klavierkonzert und Liszts Ungarische Fantasie, das Orchester Dvořáks Waldtaube und Bruchs Loreleyvorspiel. Bachs Matthäuspassion (4. Cäcilienkonzert) mit den Solisten Lotte Leonhard (Hamburg), Hilde Ellger (Berlin), Antoni Kohmann (Frankfurt), Kammersänger v. Raatz-Brockmann (Berlin) und Franz Lindlar (Köln), ebenfalls unter Gelbkes Leitung, bildete den Abschluß der Abonnementskonzerte. — Von Solisten- und Kammermusikabenden seien erwähnt der dritte Kammermusikabend der Cäcilia mit Helene Zimmermann (München) und Cäcilie Valnor (Köln), der zweite Kammermusikabend, veranstaltet von Kapellmeister Kleinsang mit Ellen Saatweber-Schlieper (Elberfeld), Liederabend von Max Krauß und Elisabeth van Endert und ein Klavierabend vom einheimischen Pianisten Richard Keitel mit der Sopranistin Elenore Haß.

Halle. Das Stadttheater in Halle brachte Peter Cornelius' Oper „Gunlöd" in W. v. Baußnerns Verarbeitung mit künstlerischem Erfolge zur Aufführung.

Karlsruhe. Zum Leiter des Karlsruher Hofkirchenchors wurde der Jenaer Universitätsmusikdirektor Hermann Poppen ernannt.

Kiel. Kapellmeister Arnold Ebel leitete in Kiel mit großem Erfolg ein Konzert des Vereins der Musikfreunde.

Kopenhagen. Hier hat Eug. d'Alberts „Tote Augen" ihre erste Aufführung erlebt, und zwar mit großem Erfolg, insoweit das Opernhaus bisher zu den Abenden ausverkauft war und der Beifall lebhaft. Jedoch galt der letzte in erster Reihe der Ausführung, und von den ausführenden Künstlerin wieder vor allem Frl. Kammersängerin Tenna Frederiksen als Myrtocle, eine wirklich schöne und bedeutende Leistung sowohl darstellerisch wie gesanglich. Das Libretto mit seinen Unwahrscheinlichkeiten, Effekthascherei und Verquickung von biblischen Legenden mit grobem Bühnenrealismus hat wenig Sympathien geweckt; mehr wohl die Musik d'Alberts, obschon man auch hier den Mangel an Stil, wirkliche Innerlichkeit und die ins Auge fallenden Vorbilder gerügt hat. Bewundert wurde die schöne Orchestrierung, die in der Ausführung der Königl. Kapelle zu ihrem vollen Recht kam. W. B.

Leipzig. Dr. Johannes Merkel, Lehrer am hiesigen Königl. Konservatorium, erhielt anläßlich des 75 jährigen Bestehens dieser Anstalt vom König von Sachsen den Titel Professor der Musik verliehen.

— Prof. Karl Straube ist als Nachfolger des verstorbenen Prof. Gustav Schreck zum Kantor der Thomasschule in Leipzig gewählt worden. Straube, geb. am 6. Januar 1873 zu Berlin, dort Schüler von Heinrich Reimann, gab seit 1894 Orgelkonzerte. Er wurde Organist an der Willibrordikirche in Wesel, 1902 an der Thomaskirche; seit 1903 leitet er die Konzerte des Leipziger Bachvereins, 1907 wurde er Professor für Orgel am Konservatorium.

— Der neue Intendant der Leipziger Stadttheater Geh. Hofrat Dr. Wolfgang Meyer-Waldeck hat am 1. April als Nachfolger Martersteigs sein Amt angetreten.

Mannheim. Im Hoftheater fand die Uraufführung der Oper „Kjartan und Gudrun" von Paul v. Klenau starken Beifall. Ausführlicher Bericht im nächsten Heft.

Moskau. Wassili Safonow, der namhafte russische Dirigent, ist 66 Jahre alt gestorben.

Wien. Hier werden die Berliner Philharmoniker unter Leitung von Arthur Nikisch zwei Konzerte geben.

— Hier starb der Pianist Robert Fischhof, lange Zeit auch Professor am hiesigen Konservatorium, im 62. Lebensjahre.

— Der Wiener Komponist Richard Mandl ist, nicht ganz 59 Jahre alt, in Wien gestorben; seine „Ouvertüre zu einem gascognischen Ritterspiel" hat ihn bekannt gemacht. Der Tod brachte dem Künstler Erlösung von schweren körperlichen Leiden.

Neue Kompositionen

Otto Manasse: Metamorphosen (Ries & Erler, Berlin).
Es blüht viel gärende Kraft in diesen Variationen über das bekannte Thema B-A-C-H; der Komponist verrät unzweifelhaft eine schöne, beachtungswürdige Begabung. Es gibt Stellen, die aufhorchen machen, die — ohne jemals in falsche Äußerlichkeiten zu verflachen — originelle Züge aufweisen und ein ernstes Können offenbaren. Für den Vortrag eignet sich das Werk vortrefflich; es wird ohne Zweifel lauten Beifall ernten; denn es verliert sich nicht in Grübeleien, sondern bleibt verständlich und gesund; entbehrt freilich auch letzter Tiefe und Eigenart. Kreisler

---

Neue Bücher

A. v. Gleichen-Rußwurm: Die Schönheit. Ein Buch der Sehnsucht (Stuttgart, Verlag von Julius Hoffmann; geheftet 6 Mk., Leinwand 8 Mk.).
Indem es der Autor darzulegen unternimmt, was die Weisen und Dichter aller Zeiten und aller Völker unter Schönheit verstanden, und wie sie die Strahlen dieser Sonne auf Denken, Fühlen und Leben hinleiteten, gibt er das Anziehendste und für unser inneres Leben Wertvollste aus der ganzen Geistesgeschichte der Menschheit. Hier sind die reichsten Schätze, die edelsten Kostbarkeiten gesammelt, und zwar mit völliger Beherrschung des einzelnen und der Übersicht, mit der reizvollsten Anordnung und inneren Verbindung, mit der Kunst, das Schwierigste einfach, klar und schön darzustellen. Was aber der bedeutenden Stoffmasse Leben und Farbe verleiht, das ist vor allem, daß sie nicht nur zusammengetragen, sondern aus dem inneren Erleben des Verfassers heraus zu künstlerischer Einheit und Eigenart gestaltet ist. Das geistig-sittliche Leben und die Kulturformen der verschiedenen Zeitalter erscheinen wie in einem alles einzelne aufhellenden und klärenden Lichte. An den Höhepunkten entwickelt die Darstellung solch strahlenden Glanz und durchdringende Wärme, daß sie dem Leser Stunden des edelsten geistigen Genusses und wahrer Erhebung verschafft. Auch auf musikalischem Gebiete enthält das Buch außerordentlich viel Wissenswertes und Anregendes.

Leipziger Konzerte

11. April: Konzert von Ninon Romaine (Klavier) und Eleanor Schloßhauer (Gesang) im Kaufhaus.
13. April: II. Adolf Holst-Abend (Else Schulz-Dornburg, Sopran; Georg Kießig, Klavierbegleitung) 7 Uhr abends im Kaufhaus.
14. April: Klingler-Quartett (Mozart: Quart. Adur, Divert. Edur, Quint. Gmoll) im Kaufhaus.
15. April: Kammermusikabend von Anny Eisele (Horntrio von Brahms, Klavierquintette von Strässer und Mraczek) im Kaufhaus.
17. April: Konzert von Erika Voigt (Sopran) im Kaufhaus.
18. April: Klavierabend von Josef Schwarz im Kaufhaus.
19. April: Konzert der Cellistin Else Hilger aus Wien im Kaufhaus.
20. April: Liederabend von Mary Grasenick im Kaufhaus.
21. April: Liederabend von Elena Gerhardt im Kaufhaus.
22. April: VIII. (letztes) Sinfoniekonzert der Gesellschaft der Musikfreunde (Orchester: Geraer Hofkapelle, Solist: Hans Lißmann) in der Alberthalle des Krystallpalastes.

Verantwortl. Schriftleiter: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes, Leipzig. — Verlag von Gebrüder Reinecke, Hof-Musikverlag in Leipzig, Königstraße 2. — Druck von Robert Noske, Borna-Leipzig.

Neue Zeitschrift für Musik

Begründet 1834 von ROBERT SCHUMANN

Seit 1. Oktober 1906 vereinigt mit dem »Musikalischen Wochenblatt«

Unabhängige Wochenschrift für Musiker und Musikfreunde

85. Jahrgang Nr. 16|17

Jährlich 52 Hefte. — Abonnement vierteljährlich M. 2.50. Bei direkter Frankozusendung vom Verlag nach Österreich-Ungarn noch 75 Pf., Ausland M. 1.30 für Porto.

— Einzelne Nummern 40 Pf. —

Schriftleitung: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes

Hauptgeschäftsstelle und Verlag: Gebrüder Reinecke, Hofmusikalienverleger

Fernsprech-Nr. 15085 LEIPZIG Königstraße Nr. 2.

Donnerstag, den 25. April 1918

Zu beziehen durch jedes Postamt, sowie durch alle Buch- und Musikalienhandlungen des In- u. Auslandes.

Anzeigen: Die dreigespaltene Petitzeile 30 Pf., bei Wiederholungen Rabatt. Der Verlag des Blattes, sowie jede Annoncenexpedition nimmt solche entgegen

Zur Methodik des Unterrichts in der Harmonielehre

Von **Georg Langenbeck**

Auch für den Unterricht in der Harmonielehre gilt das bekannte Wort: „Der bloße Buchstabe tötet, erst der Geist macht lebendig" — nicht allein nur das Kennen lehren, sondern dazu das Können lehren ist auch für die Harmonik das Alpha und Omega des ganzen Unterrichts. In ganz besonderem Maße gilt dieses für alle Institute, welche Berufsmusiker heranbilden wollen, gleichgültig ob Komponisten oder Kapellmeister oder schlichte Musiklehrer, diese eigentlichen Pioniere der Tonkunst, wenn sie ihren Beruf in echter und rechter Weise auffassen und ausüben. Der Unterricht in der Harmonielehre hat nicht allein den Zweck, den Schüler mit den Akkorden und ihren Verbindungen bekannt zu machen, sondern vornehmlich die Aufgabe, den Schüler zu befähigen, einen eigenen, selbständigen Gebrauch von allen Harmonieverbindungen zu machen, das harmonische Empfinden zu wecken und in die richtigen Bahnen zu lenken. Auch der Elementarmusiklehrer kann in die Lage kommen, eine einfache Melodie niederschreiben und in geeigneter Weise harmonisieren zu müssen. Viele Theorielehrer glauben aber genug getan zu haben, wenn sie ihre Schüler so weit gebracht haben, daß diese einen bezifferten Baß in einwandfreier Weise auf dem Papier aussetzen können; solcher Art ausgebildete Schüler versagen aber schon häufig, wenn sie auf dem Klavier eine angegebene Folge von Akkordverbindungen ausführen sollen. Das Aussetzen bezifferter Bässe wird schließlich auch eine rein mechanische, nahezu handwerksmäßige Tätigkeit, die zwar wohl geeignet ist, die einzelnen Stimmführungsregeln in ihrer Anwendung zu befestigen, und die deshalb auch geübt werden muß, die aber auf die Ausbildung des richtigen harmonischen Vorstellens und Empfindens fast ohne jeden Einfluß bleibt. Denn jede einzelne Harmonie ist ja durch den vorgeschriebenen Baß und seine Signatur schon a priori gegeben; die Aufgabe des Schülers besteht dann einzig nur darin, diese Harmonie in Noten auszuschreiben und mit der folgenden regelrecht zu verbinden.

Soll der Harmonieunterricht aber in wirklich gewinnbringender Weise gestaltet werden, so daß er auch eine richtige Klangvorstellung und bewußte Harmonieempfindung im Gefolge hat, dann muß er zunächst mit der Gehörbildung Hand in Hand gehen. Schon bei Besprechung der Intervalle schlägt der Lehrer jedes einzelne Intervall, mit den Konsonanzen beginnend, auf dem Klavier an; die Schüler nehmen dabei durch wiederholte Übung den Charakter solcher Zusammenklänge allmählich in sich auf, bis sie ohne Irrtum angeben können, ob z. B. eine große oder eine kleine Sexte (oder Septime) angeschlagen wurde. In gleicher Weise wird späterhin mit allen Akkorden und deren Umkehrungen verfahren. Dabei macht der Lehrer auf den Gleichklang bestimmter Intervalle in temperierter Stimmung (Enharmonik) aufmerksam und erläutert die verschiedenartige Bedeutung solcher Intervalle durch die Harmoniefolge. Er schlägt z. B. die Tasten g und cis//des an; folgt nun unmittelbar fis-d hinterher, dann ist die übermäßige Quarte g-cis gemeint gewesen, folgt aber as-c hinterher, die verminderte Quinte g-des. Oder es werden, um noch ein anderes Beispiel anzuführen, die Tasten c und gis//as angeschlagen; folgen hierauf nun die Intervalle f-a oder c-a, dann muß der Schüler die Vorstellung der übermäßigen Quinte c-gis haben; folgen hingegen es-g oder des-f, dann wird sich ihm die kleine Sexte c-as als Klangbegriff darstellen. Gegebenenfalls wird ein dritter, das Intervall akkordlich ergänzender Ton mit hinzugezogen; so in dem letzteren Beispiel zu c-gis der Ton e, zu c-as der Ton es. Diese Übungen werden ständig fortgesetzt und entsprechend erweitert, bis der Schüler imstande ist, z. B. den Vierklang b-d-e-g nur nach dem Gehörseindruck als halbverminderten Terzquartsextakkord anzugeben.

Hat der Schüler genügende Sicherheit in dem Aussetzen vorgeschriebener Bässe auf dem Papier erlangt, dann schreibt der Lehrer einen solchen Baß an die Tafel und läßt die Bearbeitung desselben gleich auf dem Klavier ausführen; ein zweiter Schüler kann hierbei die richtige Ausführung kontrollieren. Diese praktischen Übungen werden schon im ersten Stadium mit einfachen Dreiklangsverbindungen begonnen und späterhin bis zu den verwickelsten Signaturen fortgesetzt. Es ist außerdem sehr zu empfehlen, daß der Lehrer hierbei nicht nur bei lauter leitereigenen Dreiklängen stehen bleibt, sondern auch solche mit chromatischen Modifikationen mit einschiebt. Gleichzeitig mit diesen Übungen beginnen dann auch diejenigen im Transponieren — Übungen, welche für die spätere praktische Tätigkeit des Musikers, wie z. B. als Begleiter zu Gesangsvorträgen, eine große Bedeutung haben. Dabei wird zunächst ein in irgendeiner Tonart auf der Tafel fertig ausgearbeitetes Beispiel zugrunde gelegt, welches dann sofort auf dem Klavier in

eine andere Tonart übertragen wird, ohne daß es vorher in der auf der Tafel stehenden Tonart durchgespielt wurde. Durch diese letztere Bedingung soll verhütet werden, daß der Schüler sich zu sehr auf das Gehör verläßt und die zu transponierende Harmonieverbindung mehr mechanisch nach der Klangähnlichkeit als durch Überlegung zu finden versucht; der Schüler muß vielmehr stets dazu angehalten werden, die auf der Tafel stehenden Akkorde in solche der Transpositionstonart umzudenken. Diese Übungen werden später dann in der Weise fortgesetzt, daß an die Stelle eines fertig ausgearbeiteten Beispiels nur ein bezifferter Baß tritt, welcher somit gleichzeitig auf dem Klavier zu transponieren und vierstimmig zu bearbeiten ist. Ist der Dreiklang mit seinen beiden Umkehrungsakkorden durchgenommen und ausreichend eingeübt, dann geht der Lehrer gleich zum Harmonisieren eines vorgeschriebenen Soprans (cantus firmus) über. Diese Übungen werden vorläufig nur schriftlich (als Hausarbeit) vorgenommen; dem Schüler muß genügend Zeit gelassen werden, die Wahl der Akkorde, welche er zu den einzelnen Tönen des gegebenen Soprans setzen will, reiflich zu erwägen, zu prüfen, ob sie in ihrer Aufeinanderfolge auch dem ganzen Charakter und den einzelnen melodischen Wendungen des cantus firmus entsprechen, ob die gewählten Harmonien überhaupt logisch, und in welcher Weise miteinander zu verbinden sind. Von größter Wichtigkeit ist hierbei eine gute Führung der Baßstimme. Dem Lehrer bietet sich damit außerdem eine vortreffliche Gelegenheit, das harmonische Empfinden der Schüler zu beobachten; sehr fördernd ist es auch, wenn die Arbeit des einzelnen mit der Gesamtheit kritisch besprochen wird, wobei jeder hieran Beteiligte die Gründe anzugeben hat, die ihn zur Setzung dieser oder jener Harmonie veranlaßt haben. Auch wird sich hierbei öfter eine Gelegenheit bieten, auf die eine oder andere Stimmführungsregel zurückzukommen, welche der Schüler über dem Suchen nach ihm geeignet „klingenden" Harmonien vernachlässigt hat. Schon bei Benutzung einfacher Dreiklänge, Sext- und Quartsextakkorde läßt sich ein gegebener Sopran in mehrfacher, immer etwas verschiedener Weise harmonisieren, und je mehr derartige voneinander abweichende Bearbeitungen vorliegen, desto anregender wird sich die vorhin erwähnte kritische Besprechung gestalten. Kommen später auch noch die mancherlei Septimenharmonien usw. hinzu, dann wächst die Anzahl der für einen cantus firmus überhaupt möglichen Harmonisierungen noch mehr an. Auch bei diesen Übungen halte der Lehrer darauf, daß an passenden Stellen, wo sich das nur „gut Klingende" mit dem „grammatisch Korrekten" deckt, auch einmal Akkorde mit chromatischen Modifikationen verwendet werden, und nicht nur lauter leitereigene Hamonien; ebenso weiterhin, daß alle Septimenharmonien möglichst ausgenutzt werden.

Außerordentlich nutzbringend erweist sich daneben dann aber auch das Aussetzen unbezifferter Bässe, namentlich wenn hieran die Bedingung geknüpft wird, für den Sopran eine gute melodische Führung zu erreichen. Der Schüler wird hier also vor die Aufgabe gestellt, zu den vorgeschriebenen Tönen des Basses, welche selbst eine möglichst melodische Tonfolge darstellen, nicht nur eine korrekte Folge von Akkorden zu finden, sondern diese Akkorde auch so zu wählen, daß ihre regelrechte Verbindung zugleich eine melodisch brauchbare Tonfolge im Sopran, der Oberstimme, ergibt. Erwägt man, daß auf jedem Einzeltone des Basses ein einfacher Dreiklang oder ein Sextakkord, unter Umständen auch ein Quartsextakkord, ferner ein Septimen-, ein Quintsext-, Terzquartsext- oder, falls der Baß einen Schritt abwärts weitergeht, auch ein Sekundakkord, sodann auch ein Nonenakkord oder einer der übermäßigen Sextakkorde des sogen. übergreifenden Tonartsystems aufgebaut werden kann — daß ferner alle die vorgenannten Harmonien nach ihrem Charakter verschieden sein können (dur, moll, vermindert usw.), dann erkennt man auch sofort, daß die Lösung solcher Aufgaben eine vollständige Kenntnis und Beherrschung sämtlicher Akkorde und ihrer Verbindungen voraussetzt. Denn wenn dem Schüler für jeden Ton des Basses auch eine beträchtliche Anzahl von Harmonien zur Auswahl steht, so ist diese Auswahl doch auch wieder insofern beschränkt, als unter Umständen zu berücksichtigen ist, ob beispielsweise eine Septimenharmonie durch den vorangehenden Akkord auch vorbereitet und nach der Fortschreitung des Basses auch regelrecht aufgelöst werden kann, ob sie sich der ganzen Harmoniefolge überhaupt gut einfügt und dem melodischen Zuge der Oberstimme förderlich ist und dergl. mehr. Die Bearbeitung unbezifferter Bässe, welche übrigens in bescheidenem Umfang ebenfalls schon mit den Harmonisierungsübungen begonnen werden kann, ist mithin der beste Prüfstein für die Beanlagung und Leistungsfähigkeit des Schülers, da ja auch die Forderung einer melodischen Sopranführung stets im Auge zu behalten ist.

Schließlich sei auch noch eine besondere Art von Aufgaben erwähnt, welche sehr geeignet sind, die Kenntnis aller Stimmführungsgesetze zu befestigen. Ein gut ausgebildeter Theorieschüler soll nicht nur einen mehrstimmigen Satz streng und korrekt ausführen können, sondern auch imstande sein, Falsches sofort zu erkennen und in angemessener Weise zu berichtigen. Zu diesem Behuf schreibt der Lehrer eine mit Fehlern aller Art behaftete Aufgabe auf und überläßt es dann dem Schüler, sämtliche Fehler auszumerzen und somit den fehlerhaften Satz in einen fehlerfreien umzuarbeiten. Diese Aufgabe kann in doppelter Weise gelöst werden; entweder unter tunlichster Beibehaltung des Soprans und ungefährer Innehaltung der angegebenen Harmoniefolgen oder mit völliger Preisgabe der Sopranführung, aber unter möglichster Anlehnung an die Akkorde des fehlerhaften Beispiels. Zur Einübung der Regeln über die Akkordverbindungen und zur Erlangung einer flüssigen, ungezwungenen Stimmführung dienen selbstverständlich immer die Aufgaben mit bezifferten Bässen, welche sowohl in enger wie auch in weiter Lage zu bearbeiten sind. Zu diesen Arbeiten benutze der Lehrer jedoch gleich von Anfang an neben der allgemeinen Notenschrift auch die Zifferformeln der Akkorde, in denen er die Aufgaben stellt; durch die Gewöhnung an das Lesen dieser Formeln wird das dem heutigen streng wissenschaftlichen Standpunkt der Harmonik entsprechende Verständnis der Akkorde sowie eine richtige Vorstellung ihrer tonalen Beziehungen, Eigenarten und Verbindungen wesentlich gefördert. Die altehrwürdige Generalbasschrift ist doch immer nur ein für den Anfänger leicht faßliches und bequemes Hilfsmittel zur Angabe von Akkorden über einem Baßtone, gut geeignet, den Schüler in die grammatischen Regeln der Akkordverbindungen einzuführen, nicht aber auch in das Verständnis für das eigentliche Wesen der Akkorde und ihre genetische Zusammengehörigkeit.

Nähert sich der Unterricht in der Harmonielehre seinem Ende, dann werden „harmonische Skizzen“ angefertigt, zunächst nach den einfacheren Sonaten und sonstigen geeignet scheinenden Kompositionen von Haydn, Mozart, Beethoven und anderen. Der Lehrer bespricht mit den Schülern einen solchen Sonatensatz in Hinsicht auf die Harmonien, welche dem Aufbau der betreffenden Komposition zugrunde liegen, und läßt dann von den Schülern eine Darstellung dieser Harmonienfolgen in Form eines einfachen vierstimmigen Satzes anfertigen. Die ersten Perioden (etwa 8 bis 12 Takte) schreibt der Lehrer selbst an die Tafel, gleichsam als illustrierendes Muster; das Folgende wird dann während der Lektion, nachher auch als Hausarbeit, von den Schülern weitergearbeitet. Späterhin werden dann auch geeignete Werke von Mendelssohn, Schumann und anderen neueren Meistern mit herangezogen. Bei diesen Aufgaben wird der Lehrer auch nicht bei einer bloßen Erklärung der Akkordfolgen stehen bleiben, sondern durch gelegentlich eingestreute Bemerkungen auf die ganze harmonische Entwicklung des Sonatensatzes, auf den inneren Zusammenhang aller Harmonien, unter besonderer Berücksichtigung des Charakters und Inhaltes der Komposition und der künstlerischen Eigenart des Tondichters, hinweisen, und damit schon der musikalischen Ästhetik vorarbeiten.

Es braucht wohl nicht besonders hervorgehoben zu werden, daß zur Bewältigung aller dieser vorstehend geschilderten Lehrformen die Zeit für den Theorieunterricht ausreichend bemessen sein muß; der Erfolg macht sich dann aber auch in augenfälliger Weise sofort bemerkbar, wenn mit den Modulationen sowie nachher mit dem Unterricht im Kontrapunkt (und auch in der Formenlehre) begonnen wird.



Von der Hamburger Oper

Dem Zug für Mozart, den aufrichtig zu begrüßen ich schon im ersten Opernbrief Gelegenheit nahm, ist man treu geblieben. Die letzte Jugendoper des Meisters und zugleich der erste Schritt auf jener Bahn, die in aufsteigender Linie Unvergängliches erstehen ließ: „Die Entführung aus dem Serail“, bot unserer Opernleitung Gelegenheit zu einer Glanzleistung. Daß dabei das heitere Moment mehr als das lyrische hervortrat, ist im wesentlichen in der Oper selbst bedingt. Frau Juritz-Schumann und Herr Lohfing als Vertreter der ersten Kategorie ragten jeder auf ihre Art hervor, aber auch Frau Winternitz als echte Mozart-Sängerin unterstützte d e Aufführung aufs wesentlichste, die Herr Egon Pollak feinsinnig leitete. Martha von Flotow wurde begeistert aufgenommen, während Verdis seitens eines Teils des Publikums, namentlich Rose Ader zuliebe, stürmisch geforderter Maskenball infolge einer nicht bis ins kleinste sorgfältig durchgeführten Aufführung auf die Dauer nicht sonderlich zu reizen vermochte. Dasselbe gilt von dem mit großem Pomp, der ja nun einmal zu Meyerbeer gehört, in Szene gesetzten „Robert der Teufel“, an dem sich indessen nur aufs neue erweisen konnte, wie weit man über Meyerbeer im allgemeinen und Robert den Teufel im besonderen heute hinaus ist. Unter Herrn Werner Wolffs gleichwohl auch stärkeren Belastungsproben gewachsenen, musikalisch fein durchdachten Leitung trieben Nicolais Lustige Weiber — mit Frl. Musil als wahrhaft bestechender Frau Fluth — eine Zeitlang ihr fröhliches Wesen, vermochten aber doch nicht, das lebhafte Interesse mehr zu erwecken, das man dem hier auf völlig natürlichem Boden einhersch eitenden, aller Spukgestalten wirksam entkleideten Freischütz, auf dessen unvergänglichen musikalischen Wert man sich neuerdings scheinbar mehr denn je besinnt, in höchstem Maße entgegenbrachte. Die erste Neuheit der bisherigen Spielzeit: „Die glückliche Insel“ — diese Offenbachiade, die — möchte man annehmen — ihre Verfasser den Herren Kollegen vom Dreimäderlhausgedanken abgeguckt haben, um auf eine immerhin nicht ganz so gewissenlose Art billige Lorbeeren zu ernten — verschwand sehr rasch wieder im Strom der Zeit, und mit Recht, da die geistvolle Offenbachsche Musik am Ende doch zu schade ist, den frivol-blöden Gedanken liebevoll zu bemänteln, den man in sie einzuhüllen versuchte. Blieben nach diesem recht magern Ergebnis der Spielplanergänzung die Gastspiele, die, soweit sie auf Engagement ausgingen, bis auf eines, das einem bereits doppelt besetzten Fach noch eine weitere Kraft zuführen wird, ergebnislos verliefen. Unter allen Umständen ein Ereignis war somit das viermalige Gastspiel Lotte Lehmanns, um so mehr, als man sagen kann, daß das Caruso-Temperatur aufweisende Interesse in erster Linie dem künstlerischen Rang und erst dadurch dem persönlichen Verhältnis des Publikums zu der Künstlerin entsprang. Das durch sie in so starkem Maße verkörperte deutsche Frauentum ließ die Künstlerin in Mignon und Margarethe Aufgaben finden, der sie nicht auf französisch-parfümierte, sondern auf einer sich wieder Goethe nähernden Art entsprach, während sie erst in Evchen (Meistersinger) den festen Boden fand, auf dem sich ihre ehrliche und offene, deutsche Wesensart völlig ausleben konnte. Der Gegenwart machte sie eine Verbeugung in d'Alberts „Toten Augen“, eine Rolle, der nur ihre starke und fesselnde Persönlichkeitskunst bei uns einst die Gunst des Publikums hatte zu erringen vermocht, so daß nach ihr dieses musikalisch nach melodischem Ausdruck ringende, in allzu gleichmäßig schwermütiger Koloristik brodelnde Werk d'Alberts auch in Hamburg sich einer bleibenden Stätte nicht mehr rühmen kann. Das Gastspiel des Herrn Gruszinski von der Warschauer Oper, das auf Sensation gestimmt war und als solche alle diejenigen enttäuschen mußte, die sich etwas Außerordentliches davon versprachen, vermochten nicht eben von der künstlerischen Notwendigkeit dieser neuen Bekanntschaft zu überzeugen. Lernte man auch in dem Sänger einen stimmlich immerhin respektablen Troubadour kennen, so sind doch auch die Passivkarten seiner künstlerischen und namentlich schauspielerischen Leistungsfähigkeit zu wenig zu übersehen, als daß man wirklich von einem Ereignis reden könnte. Auch Frau Wessely aus Brünn, die als Senta und Leonore in Fidelio zum Zwecke des Engagements Proben ihrer künstlerischen Leistungsfähigkeit ablegte, erwies sich infolge mangelnder Gestaltungskraft und wesentlich beschränkter Stimmittel nicht als die Künstlerin, die den gesteigerten Ansprüchen eines Weltstadtpublikums in bevorzugten Rollen genügen würde. Die Neueinstudierung von Strauß' Elektra, die alle Beteiligten zum Aufwand ihrer besten Kräfte herausforderte und namentlich Frau Wedekind Veranlassung zu einer in jeder Beziehung überlegenen Leistung bot, kann man leider trotz dieser darstellerisch bedingten Vorzüge nicht anders als verlorene Liebesmüh b zeichnen, da man von dieser Hoffmannsthalschen Elektra und teilweise auch von der ihr allzu angepaßten Musik Strauß', was in dieser Beziehung ein Vorwurf ist, denn doch trotz eines nicht mehr immer ganz gesunden Zeitgeschmackes zu weit abgerückt ist.

Die erste bemerkenswerte Tat, mit der die neue Leitung der Volksoper hervortreten zu müssen meinte, war eine Erhöhung der Eintrittspreise, ungeachtet, daß sie sich damit von dem volkstümlichen Standpunkt sehr entfernte, um sich — wenigstens in den Preisen — dem der großen Oper zu nähern, zu der indessen ihre Leistungsfähigkeit in keinem Verhältnis steht. Den maßgebenden Kreisen, denen die allzu künstlerischen Bestrebungen des Herrn Heller-Halberg zu kostspielig, will sagen nicht geschäftsmäßig genug gewesen waren, machte sie es insofern recht, als sie das leichte Fach, die Operette, in größerem Maße bevorzugte, wodurch sie gleichzeitig dem Publikum einen Gefallen tat, für den man sich durch regen Besuch erkenntlich zeigt. Solange man es mit der ehrenhaften Wohlanständigkeit der Vergangenheitsoperette

bewenden läßt, wird man gleichwohl diesen Kurs weitaus eher begrüßen können, als wenn man sich in einem völlig unzulänglichen Rahmen etwa auf den Tristan schlagen wollte. Einen künstlerischen Wechsel löste man mit einer wohlgelungenen Aufmachung des Evangelimann ein; dagegen fehlte Smetanas hier schon länger heimischen „Verkauften Braut" diesmal etwas von der köstlichen Frische und Ursprünglichkeit, die die Unwiderstehlichkeit dieses Meisterwerkes wesentlich mitbedingt. Karl Ziegler (Frankfurt, früher Hamburg) gastierte im Freischütz und Evangelimann. Die einzige Neuigkeit, das Singspiel der Herren Lern und Kalmán: „Gold gab ich für Eisen", entpuppte sich als ein geistloses, spekulativ-sentimentales Machwerk übelster Sorte, das um so energischer abgelehnt werden muß, als es auf ein rührseliges, dem Heroismus der Zeit offenbar schlecht gewachsenes Publikum immerhin Eindruck machte. Hoffen wir, daß die Leitung in Zukunft einen künstlerischen Anschluß besser innezuhalten wissen wird, als es bisher der Fall war.

Nach der erfreulichen und bemerkenswerten Uraufführung, über die ich letzthin zu berichten Gelegenheit hatte, zwei teils überflüssige, teils unerfreuliche Hintereinander — das ist viel selbst für den Musiker, der diese bedenklichen, einen bedauernswerten Zeitgeschmack nicht nur Rechnung tragenden, sondern geradezu fördernden Ereignisse nicht ernst nimmt. „Lenz und Liebe" nennt sich das traurigere dieser Erzeugnisse, das im Neuen Operettentheater dank einer gelungenen Aufführung geradezu stürmische Aufnahme fand, trotzdem oder vielmehr weil es dem mehr berüchtigten als berühmten Dreimäderlhaus seine Entstehung, das die Herren Hardt und Welleminsky zu einem ähnlich erfolgreich sein sollenden Machwerk anregte, bei dem diesmal allerdings der „Komponist" allein die Kosten der Pietät zu bestreiten hatte. Denn diese neue Schubertiade beschränkt sich sehr einseitig nur auf Schubertsche Musik und erklimmt damit glücklich den Höhepunkt künstlerischer Gewissenlosigkeit, denn wenn im Dreimäderlhaus immerhin der Ausschnitt aus Schuberts Leben den Raubbau an seiner Musik einigermaßen verständlich, wenn auch nicht entschuldbar erscheinen läßt, so lag doch hier eine derartige Nötigung keinesfalls vor, sondern enthüllt die Anmaßung, diesem traurigen Machwerk von Textbuch, das selbst für ein Dreimäderlhauspublikum eine Zumutung ist, Schubertsche Musik unterzulegen, die ganze Widerwärtigkeit dieser neuen „Kunst". Sind wir künstlerisch wirklich so arm geworden, daß wir uns mit solchen unzurechtfertigenden Anleihen behelfen mußten? — und wohin werden wir kommen, wenn das so weitergeht und niemand mit diesem Kunstersatz-Ersatz aufräumt. Heinrich Berté, der sich mit geradezu bewunderungswürdiger Bescheidenheit „Komponist" nennt — mir scheint eher ein Wort Hans von Bülows angebracht, daß es sich auch hier um einen verdruckten Kopisten handelt, denn als solcher zeigt Berté eine nicht abzusprechende Geschicklichkeit und Findigkeit —, hat sich diesmal nicht sehr viel Mühe um sein Handwerk gemacht — wohl weil er auch hier auf die Urteilslosigkeit des Publikums vertraute, oder weil selbst ihm das klägliche Libretto zu kitschig war, wenn er auch den bisher noch verschont gebliebenen Schubertschen Melodienquell aufs neue geschickt auszuschöpfen gewußt und einen neuen Kranz geflochten hat, der — wer weiß es — sich am Ende einer ebenso unbegrenzten Lebensdauer erfreuen wird wie das Dreimäderlhaus; nicht nur bei Gott, sondern auch beim Publikum soll ja kein Ding unmöglich sein. Nur schade, daß Schubert erst auf diese Gelegenheit warten mußte, um recht unter die Leute zu kommen; oder ob er nicht doch am Ende selber ebensowenig Verständnis für solche Volkstümlichkeit gehabt haben würde wie wir für diese moderne „Kunst"? — Lieber ist mir denn doch schon die neue Operette von Georg Jarno, „Jungfer Sonnenschein", die in der Volksoper herauskam; denn immerhin hat man es hier mit Reinlichkeit zu tun — wenn man bei jenen Reminiszenzen, die ja nun mal Gemeingut der modernen Operette zu sein scheinen, auch beide Augen recht fest zudrücken muß. Das heutige Operettenrezept ist nun mal so einseitig dank seinem Berlin—Wiener Nährboden, der es völlig beherrscht. Jarno hält es nun mehr mit dem Wiener Boden, und das ist der bessere Teil an seinem Werk. Seine Vorliebe für eine nicht sonderlich anspruchsvolle und originelle, aber den landläufigen Geschmack freundlich ansprechende Melodik ist schon von der Försterchristel her bekannt. Na, und was will man denn von einer Operette mehr; die Zeiten, da man auch auf diesem Gebiet geistreich zu sein vermochte wie der alte Offenbach, sind vorbei, und zwar, wie es scheint, endgültig. Der textliche Inhalt? — recht harmlos, wenigstens von Geistreichigkeit keine Rede. Warum auch; es gibt ja genugsam Publikum, das gerade und nur hierfür empfänglich ist. Bernhard Buchbinder zeichnet für die sehr wenig erfinderischen Einfälle verantwortlich. Der Applaus war maßlos, jedenfalls aber bezeichnend für das gegenwärtige Volksopernpublikum; wir wissen ja, daß man dort zurzeit zum Wohle der Kasse das Bündnis mit der Operette bevorzugen gelernt hat. Warum denn auch nicht; auch die „neue Gesellschaft" will ihre Unterhaltung, und das ist heute bekanntlich die zahlungsfähigste. Gespielt wurde sehr hübsch, namentlich Erna Lange machte ihre Sache wieder ausnehmend, wenn man auch nicht recht weiß, ob man es begrüßen oder bedauern soll, daß dieses vielseitige und zweifellos beachtenswerteste Mitglied der Volksoper den Erfolg eines Operettenschmarrns festigen hilft.

Bertha Witt



„Kjartan und Gudrun"

Oper in 3 Akten von **Paul von Klenau**

Uraufführung in Mannheim, 4. April

Wenn der junge dänische Dichterkomponist auch keinem hohen Sopran und keinem Heldentenor Liebesduette zumutet, so hat sein neues Werk, das sich auf einer sehr dankbaren Altpartie und einer prächtigen Baritonrolle aufbaut, dennoch stark erotischen Charakter, und weil Paul Aug. von Klenau altnordische Figuren Modell standen, braucht man auch nicht seine Abhängigkeit von der germanistischen Sippe nachwagnerscher Herkunft zu befürchten. Klenau ist zwar auch ein Musiker des Außergewöhnlichen, ein sympathischer Deuter des Symbolischen an Menschen freieren Standes und mit ursprünglicheren Gefühlen. Und diese große Linie der angestrebten Gesamtwirkung erklärt zur Genüge, warum er seine Musik nicht als Illustration zu einer spinnennetzartigen Opernhandlung schreiben konnte, sondern die tausend Knoten eines wahrhaft rätselvollen Schicksals allein entwirren wollte. Auf seiner Bühne sind deshalb weniger Menschen versammelt als ungeheuer groß gesehene, längst feststehende Typen. Das ist zunächst zu betonen, und danach ist von der triumphierenden Idee, die alles Belebte- und Unbelebte beherrscht, zu sprechen, von dem Fatalismus als jener steinernen antiken Umgürtung, die zwar dem Menschen seine Gebärden läßt, aber gezwungene Gebärden der Architektur, die in ihrer Wirkung eine seltene Gespanntheit und innere Gebundenheit erzeugen. Die Gestalt seiner Gudrun ist auch sonst isoliert sicherlich kaum empfunden, sie wirkt scheinhaft und glaubhaft erst in diesem Schicksalsrahmen wie die krönende Figur eines Monumentes gleichsam, die zu ihrer Vollendung der stützenden und erklärenden Halbfiguren bedarf. Im Werk gibt es also nicht viele Details, die durcheinanderwirken, schroffe Kontrastwirkungen sind vermieden, die dramatische Spannung auf eine Person konzentriert, der überdies Katarakte der Leidenschaft fehlen. Das Buch hat stark epischen Einschlag, neigt vielfach zu melodramatischer Mattigkeit und trägt doch als Zeichen wohldefinierter Hoheit äußerste Einfachheit, schlichte Anordnung der Geschehnisse und tiefmenschliche Wahrheit.

Die Musik zu dieser Handlung stammt nun ebenfalls von einer bewundernswerten Persönlichkeit, die die Atmosphäre der altisländischen Heimat zum Glück glatt überwinden konnte und selbst in der nordischen Klang-

malerei und altkeltischen Diatonik noch volkstümlich, natürlich empfindet. Eine Abhängigkeit ist kaum festzustellen; wohl wirkte Wagner auf Klenau, so wie dieser Dämon eben nun einmal unsre gesamtmusikdramatische Kultur beherrschen muß. Jedenfalls ist dieser Einfluß hier weder überströmend noch störend, denn so viel eigene Samen sprossen aus der glänzend instrumentierten Partitur auf, daß man als besonderes Merkmal absolute Selbständigkeit anerkennen kann; diese Tonwelt mit ihrem orchestralen Klangzauber gehört Klenau ganz allein an, sie vergeistigt sein feinmusikalisches Empfinden in höchster Eigenart, kaum daß an einer Stelle der Eindruck entsteht, er habe sie sich mühsam aus den Fingern saugen müssen. Ich kenne in der Gegenwart, die das fatalistische Grundmotiv ja schon öfters behandelt hat, kein zweites Werk, das musikalisch eine in sich so vollkommene Geschlossenheit besitzt, das uns so erfrischend und verlockend mit neuen Gedanken beschenkt, das Eleganz mit feierlichem Ernst so wundervoll in Ablehnung allzu greller Dissonanzen und extremer Ausdeutungen verbindet. Diese fehllose und ruhige Haltung erweckte allgemeine Bewunderung, und manch einer könnte im ganzen von einer beglückenden Schaffensleichtigkeit sprechen, wenn nicht gegen den Schluß sich einige Bedenken geltend machen würden. Denn dramatisch wie musikalisch darf dieser leider nicht so hoch bewertet werden wie die beiden ersten Akte, die fraglos in schwungvoller Kühnheit an musikalische Phänomene erster Ordnung erinnern. Denn zu der schönen äußeren Form einer sehr feinen Streich- und Blechbehandlung gesellen sich hier ganz bedeutende innerdramatische und wiederum lyrische Höhepunkte. Bis nur ähnlich starke Eindrücke aus folkloristischen Charakterstudien wie hier aus den Farben isländischer Sagengestalten sich einstellen, kann man lange Partiturreihen durchwandern. Überdies darf bei diesem bewundernswerten Temperament nicht übersehen werden, daß wir einem in Deutschland lebenden Dänen diese an nordischen Naturstimmungen wie seelisch fesselnden Momenten überaus reiche Tonsprache verdanken, eine imposante eindringliche Milieuschilderung, die uns teils so nahe, teils so ungeheuer fern ist. Nach „Klein Idas Blumen" tut Klenau hier den ersten erfolgreichen Schritt in die Welt der großen Bühnenvorgänge, er sichert sonach späteren Werken jetzt schon ein allgemein gültiges Anrecht auf angemessene Beachtung.

Ein Werk, das wie dieses aus echt schöpferischer Lust geboren ist, birgt eine Fülle eindringlicher Augenblicksbilder. Der beschränkte Raum erlaubt leider nicht, alles oder auch nur einzelnes aufzuzählen. Mag sein, daß die Mannheimer Uraufführung mit besonders glücklicher Hand die musikalische Seite behandelte, in den mannigfaltigen prächtigen Melodien des Tonkörpers unter Wilh. Furtwängler schwelgte und die ausdrucksstarke Rhythmik und Dynamik äußerst prägnant hervorhob. Aber auch die Deklamation der Gesangsstimmen steht auf reifster Stufe. Man hätte sogar eine Dämpfung des Orchesters zu ihren Gunsten teilweise noch mehr wünschen können, damit das Essentielle der Klenauschen gesangstechnischen Diktion deutlicher geworden wäre. Vom Standpunkt des Sängers aus sind es durchweg schöne künstlerische Aufgaben, die Klenau stellt; die Darstellungsweise schien mir allerdings noch andere dankbarere Möglichkeiten zu bieten, als sie Dr. C. Hagemann szenisch anzuordnen für gut fand. Der blühenden musikalischen Rhetorik der Gudrun, z. B. die von dem frühlingswarmen Haldor weg zu den herbstlich farbenen Kjartan sich gezogen fühlt, fehlten die schauspielerischen doch so nötigen Übergänge. Dennoch muß man bei Johanna Lippe die große künstlerische Selbstzucht anerkennen, mit der sie diese der Rolle musikalisch fremde Seite nordischer Frostigkeit zu erfassen suchte. Für den Kjartan, der nach sieben Jahren einkehrt bei der Frau, der er allein in Liebe zugetan ist, obschon sie inzwischen einem andern angetraut ist, brachte Hans Bahling wohl die prächtigsten Stimmittel, aber nicht die ritterliche Haltung auf. Ich weiß nicht, ob Klenau hier noch tiefer symbolisieren wollte und an Kjartan noch einmal das alte Heidentum aufleben läßt, das dann dem Schwerte des Christentums nach hartem Kampf endgültig erliegt; der Anzug Kjartans jedenfalls mahnte an diese überdies öfters erwähnte Gegensätze, die dem Werke immerhin ein bestimmteres historisches Relief verleihen. Günther-Braun, der als Haldor die Ehre seines Hauses und seiner Frau zu retten hatte, zeigte abermals sein intellektuelles Vermögen, scharf zu charakterisieren; auch in den Nebenrollen, von denen die des Gunnar (Fritz von der Heydt) die dankbarste ist, wurde infolge gründlichster Vorbereitung nur Gutes geleistet. Die interessanteste Figur ist zweifellos der alte Vater Thorleik, der alles sieht und hört, auch musikalisch sehr eigenartig behandelt, so daß Wilhelm Fenten diesen Träger des Schicksalgedankens vor allem in dem wilden Ausbruch von Wut zu Anfang des III. Aktes grandios und packend gestalten konnte. Erwähnung verdienen auch die Fischerchöre des II. Aktes, die äußerst stimmunggebend sind, besonders wenn es gelingt, sie in souveräner Übereinstimmung mit dem Orchester vorzutragen, das eben hier durchaus führt und nicht nur in bedeutenden Vor- und Zwischenspielen eine große sinfonische Dichtung gleichsam vor uns ausbreitet. Ein Wort noch über L. Siewert, der die Dekorationen entwarf: Mannheim geht in der Operninszenierung eigene Wege. Manche Werke sind auch schon durch Siewerts Kunstwillen ausdrucksvoll erhöht und vergeistigt worden. Er hat recht, wenn er auf den höchsten Grad von Einfachheit und Großartigkeit dringt, aber diese Begriffe dürfen, wenn sie nun in der Tat durch ihn umgesetzt werden, nicht in schroffem Gegensatz zu den Tönen stehen, sie müssen mit diesen verklingen, zu tieferem Eindruck sich verschmelzen. Ich hatte diesmal gegenüber der akustischen Befriedigung, ein Meisterwerk zu genießen, bei Siewerts Bildern durchweg das peinliche Gefühl von Kunstfertigkeit, ja im zweiten Akt, wo er doch vor allem sich zu dem musikalischen Bild emporrecken und besonders die Liebesszene tiefer eingraben mußte, die Gewißheit eines mehr als zufälligen Versagens. Sind also den frischen und erfreulichen Versuchen, aus dem Opernschlendrian herauszukommen, in Mannheim andere Grenzen gezogen? Es wäre bedauerlich, wenn das einseitige Spiel mit Lichtwirkungen uns abermals ins Monotone führte!

Die Uraufführung hatte stürmischen Erfolg. Er galt besonders dem Dichterkomponisten, der sich persönlich bedanken konnte; an aufrichtigem Beifall fehlte es aber auch nicht gegenüber den Mannheimer Künstlern, die ihre Bühne und ihr Können wagemutig neuen Werken zur Verfügung stellen. „Kjartan und Gudrun" (Klavierauszug und Textbuch bei Universal-Edition Wien-Leipzig) wird reichlich ihre Mühe lohnen, denn es ist ein Meisterwerk, und wird rasch von dem kurpfälzischen Hof- und Nationaltheater seinen Weg zu andern Bühnen finden. Hans Schorn (Baden-Baden)

Musikbriefe

Aus Berlin

Von Bruno Schrader

Anfang April

Von Ordnungs wegen müßte ich heute wieder über die österliche Oratorienzeit reden. Sie verlief aber so typisch wie in früheren Jahren, würde mich zur Wiederholung alten Lamentos zwingen und so der Gefahr aussetzen, vom Leserkreise mit Siegfrieds wehmutsvollem Worte „Still mit dem alten Staarenlied"! zur Ordnung gerufen zu werden. Ich streife deshalb nur kurz zwei Ereignisse: ein erfreuliches und ein groteskes. Jenes war eine Aufführung von Grauns „Tod Jesu" in der Gethsemanekirche. Das alte Meisterwerk mußte ehedem

auf Grund einer Stiftung alljährlich in der Singakademie gegeben werden. Mit welchem Rechte man sich dort jetzt darüber hinweggesetzt, ist weiteren Kreisen verschleiert geblieben. Jedenfalls täten Stifter gut, ihre Stiftung durch die Bestimmung zu sichern, daß das Stiftungskapital bei Aufhebung des Stiftungszweckes einer dritten Hand zufiele, die den Willen des Stifters pietätvoller wahrte. Billetts zur besagten Aufführung waren uns von jener weit im Norden Berlins gelegenen Kirche leider nicht zugegangen. Das andere Ereignis leistete sich die Königl. Kommandantur am selben Karfreitage: eine Aufführung von Wagners Parsifal im Zirkus. Heiliger Richard, wie weit ist es mit deinem „hehren Vermächtnisse", für das einst die besten Bühnen außerhalb Bayreuths als zu profan galten, gekommen! Man gab den ersten und dritten Akt mit ad hoc zusammengewürfelten Massenchören und sonstigen Ingredienzien einer Monsteraufführung. Der „Wohlfahrtszweck" sollte durch Monsterpreise erreicht werden; es wurden aber schließlich die Dreißigmarkbilletts ganz kommunen Bureauangestellten für fünf Mark angeboten, ohne daß sie entsprechenden Absatz fanden. Sonst war diesmal der Parsifal nur im Deutschen Opernhause erschienen; die Königl. Oper hatte damit ausgesetzt. Gehen wir nun über die „geistliche" Periode zur Tagesordnung über.

Deren erster Punkt bildet das große Konzert, das ein deutscher und sogar ein einheimischer Meister mit eigenen Kompositionen gab: Hugo Kaun. Daß der auch ein vortreffliches oratorisches Werk („Mutter Erde") erscheinen ließ, davon scheint man an den betreffenden Berliner Stellen noch keine Kenntnis zu haben. Doch „still mit dem alten Staarenlied"! Wir hörten also in besagtem Konzerte zunächst Kauns dritte Sinfonie, E moll, Op. 96 oder originalkorrekter „Werk" 96. (Ich schlage demgemäß vor, statt E moll ebenfalls deutscher E weich zu sagen.) Sie ist viersätzig, mit dem anregenden Scherzo an zweiter anstatt an dritter Stelle, und zeichnet sich vor allem dadurch aus, daß sie ein tief gestimmtes, gehaltvolles Adagio und nirgends Längen hat. Als der letzte Akkord verhallt war, wunderte man sich, daß seit dem ersten bereits gegen eine Stunde verlaufen war. Man war eben in jedem Takte mitinteressiert und stets im logischen Flusse. Nachdem dann drei schöne, echt musikalisch konzipierte Lieder am Klavier gesungen waren, folgte als Berliner Orchesterneuheit der dritte von den drei Märchen „Werk" 101, eine Trauermusik „auf den Tod eines jungen Helden". Sie ist das beste Kriegsgewächs, das mir bisher zu Gesicht kam, und das einzige, das auch ohne Kriegsbeziehung Wert hat und den Krieg damit überdauern wird. Darauf kamen wieder Lieder und als Schluß die schon bekannte Märkische Suite. Dirigiert wurde das Konzert vom Dresdener Hofkapellmeister Fritz Reiner, dessen Dirigierallüren auf die moderne Schule deuten. Er hatte den besten Erfolg. Ebenso die Sopranistin Ingeborg Thorsen. Sie sollte aber doch mehr erwägen, daß es Lieder gibt, die nur aus Männermunde zu voller Wirkung gelangen können. So machte z. B. auf uns Gustav Herrmanns grausiger Trommelschläger in der Komposition von James Simon vielleicht deshalb einen größeren Eindruck als in der von Kaun, weil damals der Bassist Heinemann der Sänger war. Neben einer Dame gesungen, überkommt einem die Erinnerung an die Petroleusen der Pariser Kommunards. Neben diesem Meisterkonzerte in des Wortes bestem Sinne hatten wir ein Anfängerkonzert in des Wortes übelstem Sinne. Es bewahrheitete die Beobachtung, daß Leute, die weder tüchtig spielen oder singen oder kontrapunktieren lernen, in ihres Musikgefühles dunklem Drange entweder Dirigenten oder Musikwissenschaftler oder Kritiker werden, wobei natürlich auch rühmlichste Ausnahmen zu verzeichnen sind. Zu diesen scheint der jugendliche Pultvirtuose Frieder S. Weißmann, der mit dem Blüthnerorchester konzertierte, nicht zu gehören. Gleich die Eingangsnummer, die Ouvertüre zu Smetanas Verkaufter Braut, machte einen kuriosen Eindruck. Da waren viele Einzelheiten „herausgearbeitet", aber leider betrafen sie Stimmen, die erfahrene Dirigenten zurücktreten lassen. So klang z. B. das Fugato wie ein Solostück der ersten Geigen. Dann begleitete der junge Mann der Sängerin Lolo Barnay Lieder von Brahms mit einem so kunstlosen Anschlage, daß der schöne Blüthnersche Flügel wie ein Stück Holz klang, auf das jemand mit dem Spazierstocke herumtrommelt. Und als nun in der folgenden Brahmsschen D dur-Sinfonie das Adagio gleich in den ersten Takten so tonschön wie eine Katzenmusik ausfiel, da ergriffen wir das Hasenpanier und flüchteten nach der Philharmonie hinüber, wo Werner Wolff mit Beethovens fünfter Sinfonie begonnen hatte. Hier wehte ein anderer Wind. Schade, daß der tüchtige Dirigent mit Straußens Heldenleben schloß, jenem Werke in der Entwicklungsreihe des berühmten Koloristen, mit dem dort die Muse der wahren Tonkunst Abschied nimmt. Um den noch schwerer zu machen, hatte vorher Emmi Leisner zwei Arien aus Glucks Orpheus gesungen, denen zwei weitere aus den Händelschen Opern Xerxes und Amadis vorangegangen waren. Beethoven, Händel, Gluck und Heldenleben — auch ein Geschmack, über den nicht zu streiten ist! Oder doch wohl?

Es folgte das dritte Konzert von Hermann Henze. Das war der schweizerischen Muse gewidmet. Hans Hubers siebente „Schweizer" Sinfonie war das Hauptwerk, das da, wie behauptet wurde, seine „Uraufführung" in Deutschland erlebte. Es ist noch nicht lange her, da hatten wir die Schweizer Sinfonie Luthers, der andern Baseler Koryphäe. Die Hubersche hatte vielleicht einen noch stärkeren Erfolg. Sie gewann nicht nur durch ihre ungezwungene und doch so vornehme Tonsprache, sondern auch durch ihre warmblütige Gedankenwelt. Das Werk stand so hoch über seinen beiden Nachbarn wie die Riesen des Berner Oberlandes über den Bergen des Schweizer Jura. Der erste dieser Nachbarn war eine Orchesterhumoreske von Joseph Lauber. Viel Lärm um nichts! Der andere ein Violinkonzert in B dur von Othmar Schoeck, ein allzu langes und monotones zweisätziges Stück „quasi una Fantasia". Die Melodie, und zwar die echte, saubere, tritt darin so „unendlich" auf, daß man ihrer überdrüssig wird. Unter den bewegten Motiven war eines, das man schon vom ersten Satze der Beethovenschen Pastorale her kannte. Der Harmonie und Instrumentation ist ein erquickender Wohlklang nachzurühmen. Die durchaus nicht bequeme Prinzipalstimme schien dem Konzertmeister der Philharmoniker, Geza von Kresz, besonders zu liegen, denn sie geriet ihm als die beste Leistung, die wir bislang von ihm hörten. Gleichzeitig hatte die Schweiz noch anderwärts das Wort, indem Peter Faßbänder seine violinspielende Tochter einführte. Nach Aussage meines Vertreters, eines früheren Konzertmeisters der Altleipziger Schule, ist selbige ein vielverheißendes Talent und nicht nur violinistisch, sondern auch musikalisch wacker auf dem Posten. Da sei Beethovens letzte Violinsonate nicht minder gut geraten als Paganinis D dur-Konzert. Hätte diese Veranstaltung nicht mit dem besagten Sinfoniekonzerte kollidiert, so würde sie wohl ein starkes und gutes Echo bei der hiesigen Kritik erweckt haben.

Im übrigen drehte sich die Konzertwelt wieder um die gewohnten Musikheiligen Beethoven, Brahms, Wagner usw. Die Philharmoniker begannen ihren abschließenden Beethoven-Zyklus, die Pianisten Edwin Fischer und Adolph Watermann gaben Beethoven-Abende, und die neunte Sinfonie ward landläufiges Ereignis. Sie war bezw. ist in diesen letzten Wochen je zweimal unter Fiedler, R. Strauß und Weingartner zu hören, ferner noch im erwähnten Beethoven-Zyklus und vom Blüthner-Orchester. Man sieht, die Zeiten, da das erhabene Werk so eine Art von exzeptionellem Musikfestweihestücke war, sind vorüber. Hier in Spreegomorrha wenigstens. Ein Beethoven-Abend der Pianistin Emmi Knoche und des Herzogl. Braunschweigischen Kammervirtuosen Bieler brachte alle Violoncellsonaten des Großmeisters auf einmal — ein zweifelhafter Genuß, den viele nicht verdauen zu können wähnten und deshalb einschränkten. Und Klinglers Quartett brahmste an seinem letzten Kammermusikabend: beide Streichquintette und ein Streichquartett des vergötterten Wienhamburgers. Während da die „Gemeinde" auf die Kosten kam,

erregten ihr die Herren d'Albert und Hubermann ein groß Ärgernis. Die hatten die drei Violinsonaten versprochen, worauf sich Hunderte von waschechten Brahmanen Billette kauften. Dann ward das Programm aber umgeschossen, weil die Kronprinzessin das Konzert besuchen wollte. Da man nun die Änderung nicht anzeigte, auch das Eintrittsgeld an der Abendkasse nicht zurückzahlte, fühlte sich der bezeichnete Teil der Hörerschaft „geneppt" und schimpfte mörderlich, und das um so mehr, als auch die Leistungen mörderlich waren, denn von Kammermusikspiel haben die beiden Berühmtheiten absolut keine Ahnung. In der einleitenden Bachschen Sonate betrachtete der Pianist die Klaviatur als Tenne und seine Arme als Dreschflegel, wozu der Geiger sich als zephyrsanften Äolus gab. Und in den nachfolgenden Mozartschen Sonaten drosch der Klaviermann weiter, während sein Partner durch allerlei Mätzchen (springender Bogen u. dgl.) Mozartsche Grazie zu markieren schien. Da zahlten denn viele noch einmal, nämlich Fersengeld, und ließen die noch verheißenen Schumannschen und Schubertschen Sonaten fahren. Der Unverstand aber, der in Berliner Konzertsälen allezeit obenauf ist, tobte sich in Beifallsorgien aus. Bessere Eindrücke hinterließ ein Kammermusikabend der nachmittags stattfand, der dritte und letzte der Geigerin Joachim-Chaigneau. Da hörte man Mozarts Klavierquartett in G moll und C. Francks Klavierquintett in F moll. Obwohl der mitwirkende Artur Schnabel das Klavier als echter, moderner „Konzertpianist" beim Kammermusikspiele auch nicht gerade sammetpfötig zu behandeln pflegt, ist er doch von d'Alberts unverständigem Gepauke weit genug entfernt, um den Hörer nicht zur Saalflucht zu reizen. Eine andere Geigerin, Gertrud Steiner-Rothstein, schloß ihren Hauptzyklus ebenfalls. Sie brachte am zehnten Kammermusikabend des Lessingmuseums Boccherinis Streichquintett in G dur (Op. 13 Nr. 5) und das bekannte von Schubert und dazwischen die dort üblichen Gesangsnummern. Da sie ihr Quartett jetzt mit Königl. Kammermusikern besetzen konnte, dürfte sie wohl über die früheren Schwierigkeiten in der Beziehung hinausgekommen sein. Sie macht sich besonders um selten gehörte ältere Werke und auch um ganz neue verdient. Am dritten und letzten Abend ihres kleineren Zyklus hörte man ein Streichquartett in Es dur (Op. 66) von Julius Weismann, das das bekannte Schaffensbild dieses Komponisten widerspiegelte, eine Phantasiesonate „1914" für Klavier und Geige von einem sechzehnjährigen Backfische namens Grete von Zieritz, der besser täte, für das Vaterland in einer Wohlfahrtsanstalt zu wirken als seinen „Gefallenen" pathetische Phrasen nachzurufen, und schließlich das schön klingende, prachtvoll gefügte und so recht quartettmäßig gesetzte Meisterwerk 31 (Es dur) von Philipp Rüfer. Auf dieses Streichquartett und noch ein anderes (in D moll) des verehrten alten Meisters, dessen Werkliste durchaus nicht von Vielschreiberei zeugt, seien die Berufs- und Liebhaberquartette nachdrücklich aufmerksam gemacht. Auch am genannten Abend waren zwischen den Kammermusikwerken wieder Gesangsvorträge eingefügt, was etwas zuviel des Guten wurde.

Ich komme nun zu dem Höhe- und Glanzpunkte dieser Art Veranstaltungen. Der lag in den Leistungen eines „Streichquartettes Königl. Kammermusiker", das hier zum ersten Male an die Öffentlichkeit trat, aber längst eingespielt und in auswärtigen Konzerten erprobt ist. Seine Mitglieder sind die Herren Gundvaldsen, Diettrich, Sager und Köhnke. Daß die Mitglieder unserer Königl. Kapelle trotz ihres aufreibenden Dienstes noch so viel Lust am Extramusizieren haben, wie oft zu beobachten ist, beweist einen Idealismus und eine Berufsfreudigkeit, die dieser Korporation einen besonders künstlerischen, vorbildlichen Zug verleiht. Das neue Quartett spielte unter sensationellem, einmütigem Beifalle Griegs ebenso schwieriges wie seltenes Op. 27 (G moll), wofür ihm besonders gedankt sei, ferner Mozarts D moll (Köchel 421) und Beethovens C dur Op. 59. Die Leistungen waren klassisch vollendet, überall tonrein und klangschön, bis in die verstecktesten Mittelstimmenwinkel durchleuchtet, aber aus einem Gusse, wie auf einem Instrumente vorgetragen. Niemand trat ungehörig als Solist auf, und der auf das Ganze gehende Vortrag wies nirgends individualitätssüchtige Mätzchen auf. So überragt dieses „Streichquartett Königl. Kammermusiker" das von zwei gewissen Cliquen so unsinnig vergötterte Klinglersche bei weitem und hat nur das wundervolle Fiedemannsche auf gleicher Stufe neben sich. Möge es uns deshalb in nächster Saison einen ganzen Zyklus gewähren!

Von den Klavier- und Liederabenden muß ich dieses Mal schweigen, da mein Brief ohnehin schon reichlich lang geworden ist. Ich will aber wenigstens bemerken, daß sich auf dem Programme der Sängerin Johanna Sello neben Liedern von Mozart, Mendelssohn und Rob. Schumann die Rispetti von Hermann Götz (sechs italische Volksgesänge) befanden und damit wieder einer von unsern älteren Meistern höchst anerkennenswert zu Ehren gebracht wurde.

Aus Wien

Von Prof. Dr. Theodor Helm

Anfang April

In meinen Berichten über unsere philharmonischen Konzerte (diese vielleicht besten Orchesterkonzerte der Welt!) bin ich bis zum (einschließlich) vierten gelangt. Natürlich kann ich über die im Zyklus noch folgenden vier nur ganz kurz sein, die Überfülle von anderweitigem kritischen Stoff zwingt dazu. Also: am 20. Januar fünftes philharmonisches Konzert: Stürmisch beifällige Prachtaufführungen von Liszts „Préludes" und Mozarts „Jupitersinfonie" (namentlich erstere von Weingartner, in welchem seine ganze riesige jugendliche Liszt-Wagner-Schwärmerei neu aufzuleben schien, mit hinreißendem Schwung dirigiert), dazwischen Weingartners Violinkonzert G dur Op. 52, bei uns schon vorteilhaft bekannt, aber eine „Erstaufführung" der Philharmoniker, die letzteren sowie dem Komponisten und besonders dem trefflichen Solointerpreten Prof. K. Flesch die verdienten, schmeichelhaftesten Ehrungen verschaffte.

17. Februar sechstes philharmonisches Konzert. Zwischen mustergültigen Darstellungen von Schuberts unvollendeter H moll-Sinfonie und der vierten von Brahms in E moll als Neuheit für die Philharmoniker die technisch wie geistig gleich anziehenden, die seltenste Frühreife verratenden Orchestervariationen des jugendlichen G. v. Szell (über ein eigenes Thema), zuerst im Wiener Konzertverein am 24. November 1915 hier öffentlich gehört und beifällig aufgenommen, aber diesmal infolge der unvergleichlich überlegenen Wiedergabe noch ganz anders wirkend: immer von neuem wurde der hochbegabte, jetzt etwa 20 Jahre zählende Jüngling von dem überraschten Publikum förmlich „hervorgestürmt".

3. März siebentes philharmonisches Konzert Zu Anfang: C. M. v. Webers liebenswürdig orientalisierende, in einem frischen Zug vorüberfliegende „Abu-Hassan"-Ouvertüre, seltsamerweise eine „Erstaufführung" unserer Philharmoniker, die dann unter Weingartners hingebend-liebevoller Leitung alle abenteuerlichen Finessen von G. Mahlers D dur-Sinfonie gewiß ganz im Sinne des Autors zur Geltung brachte, um endlich mit Liszts dämonisch-genialem „Mazeppa" den Vogel abzuschießen. Dieses, bei der Erstaufführung durch unsere Philharmoniker am 16. Dezember 1883 (unter H. Richter) von dem damaligen erzkonservativen Publikum ausgezischte Stück — offenbar ein Liebling Weingartners — schlug diesmal so ein, daß sich das Konzertbureau Heller veranlaßt fand, es für ein außerordentliches philharmonisches Konzert zum Besten der Kriegsfürsorge nochmals als „Schlußnummer" anzusetzen, nachdem Berlioz' „Sinfonie fantastique" (diese auch dem Dirigenten Weingartner wie auf den Leib geschrieben!) und Beethovens Violinkonzert, kongenial von Konzertmeister A. Rosé interpretiert, vorausgegangen waren. Der Erfolg war bei diesem (ausverkauften) Extrakonzerte ganz wie zu erwarten stand.

17. März achtes (letztes) philharmonisches Konzert. Zwischen Goldmarks Sakuntalaouvertüre und Beethovens „Fünfter" in C moll (die gewohnten Beifallsstürme entfesselnd) als Neuheit für die Philharmoniker Siegmund v. Hauseggers geist- und charaktervolle sinfonische Dichtung „Wieland, der Schmied", welche aber diesmal dem Publikum nicht so einzugehen schien wie vor einigen Jahren bei der hiesigen überhaupt ersten Aufführung, dirigiert vom Komponisten selbst.

Inzwischen sind auch die zyklischen Sinfonieabende des Konzertvereins (unter F. Löwe) und des „Tonkünstlerorchesters" (unter O. Nedbal) der Hauptsache nach sehr erfolgreich verlaufen, wenn auch im letzten Augenblick häufig Programmänderungen nötig wurden. Der Abschluß beider Konzertzyklen steht zurzeit noch aus.

Berichten wir nun in gedrängtester Kürze neu über die philharmonischen Mittagskonzerte, so zunächst über die Sinfonieabende Löwes. Unter diesen der vierte (9. Januar) mit Liszts Dante-Sinfonie in würdigster, kongenialer Wiedergabe: Frieda Kafka als Solosopran und Hoforganist L. Döte vor der Orgel sowie der Frauenchor der Singakademie in abschließendem „Magnificat" des genialen Werkes.

Fünftes Konzert (30. Januar): Ew. Straesser „Frühlingsbilder" (für Orchester) — erste Aufführung in Wien — schwacher Achtungserfolg; besser gefielen J. Bittners hübsch gearbeitete und die Phantasie anregende Orchesterstücke Vor- und Zwischenspiel zum „Wintermärchen". — Noch besser, H. Wolfs so überaus feine und liebenswürdige „Italienische Serenade". — Zum Schluß Tschaikowskys „Sinfonie pathétique" Nr. 6 mit dem gewohnten Beifallssturm nach dem turbulenten dritten Satz, der aber manchem Besucher — da er bei uns gar so populär geworden — schon etwas „aufdringlich" vorgekommen sein dürfte.

Sechstes Konzert (27. Februar): Ein sehr gelungener Brahms-Abend. Dessen eigentlicher Held: Prof. R. Flesch als Solist des Violinkonzertes. Weiteres Programm: Gesang der Parzen" (aus Goethes Iphigenie; als Chor: jener der dem Konzertverein einverleibten Singakademie), Sinfonie C moll Nr. 1, Akademische Festouvertüre.

Siebentes Konzert (26. März): Das ursprünglich bestimmte Programm völlig verändert, und zwar faktisch nun so: Schumann: Sinfonie Nr. 2 C dur (statt Nr. 4 D moll), Beethoven: Es dur-Konzert, aber solistisch nicht von Elly Ney, sondern von Herrn A. Hoehn vorgetragen vielleicht mit gar zu freiem Rubatos, aber durchaus fesselnd, statt der Egmontouvertüre die geistreiche Lustspielouvertüre des Schweizers Hans Huber. Vom alten Programm übriggeblieben nur als Erstaufführung im Verein: F. Schrekers „Vorspiel zu einem Drama", ein sehr interessantes Stück, dessen geradezu kühne enthusiatische Aufnahme musikalische Sezessionisten reichlich schadlos halten konnte für den im vierten philharmonischen Konzert (6. Januar) erlittenen Mißerfolg.

Rundschau

Oper

Halle a. S. Das Stadttheater setzte sich mit reichstem Erfolge für Peter Cornelius' selten gegebene Oper „Gunlöd" ein, und zwar unter Zugrundelegung der verdienstvollen Bearbeitung von Waldemar von Baußnern, der das Werk nach den vorhandenen Klavierskizzen in Anlehnung an Wagner glänzend und farbenreich instrumentierte sowie mancherlei Striche und Änderungen anbrachte. Die hinzukomponierten Teile, die sich besonders für den dritten Aufzug nötig machten, gliedern sich dem Stile der Musik glücklich ein und verwenden wo nur irgend möglich Cornelianische Originalmotive. Zweifelsohne würde der Meister hier und da andere Wege eingeschlagen haben, würde insonderheit wohl kaum so rauschend instrumentiert haben; doch kann man sich der ungezählten Schönheiten der Musik in der Baußnernschen Form wohl freuen. Die Aufführung verlief glänzend und gestaltete sich zu einer künstlerischen Tat ersten Ranges. Direktor Sachse löste die zum Teil schwierigen Aufgaben der Regie mit eigenartigem und feinem Empfinden für Raumverteilung und Farbengebung. An der musikalischen Wiedergabe waren hervorragend Kapellmeister Oskar Braun, Meta Touchy (Gunlöd) Emil Fischer (Suttung) und Kammersänger Karl Strätz (Odin) beteiligt. Meta Touchy entwickelt sich allgemach zu einer bedeutenden hochdramatischen Sängerin. P. Kl.

Konzerte

Leipzig Maria Schultz-Birch trat wiederum ein für die Lyrik zeitgenössischer Tondichter. Diesmal für Stöhr (Wien), der hier ja nicht unbekannt ist, L. Heß, Scheinpflug, Heinz Tießen und den verstorbenen Fritz Jürgens. Es waren durchweg ernst zu nehmende, teilweise sehr wirkungsvolle Kompositionen, die von der geschätzten Sängerin unter Assistenz des Cellisten Kurt Kayser und des bewährten Begleiters O. Didam geboten wurden.

Hansi Stadler, eine lustige Steiermärkerin, sang zur Laute und Zither heimatliche Weisen recht munter und frisch. Allein im Konzertsaal nahm sich das ziemlich komisch aus.

Ninon Romaine-Zimmermann und Eleanor Schloßhauer gaben gemeinsam einen Abend mit bestem Erfolge. Letztere war uns bereits bekannt als Sängerin von vornehmem Geschmack. Als solche zeigte sie sich auch diesmal. Die Pianistin Romaine-Zimmermann ist technisch sattelfest und empfindet außerordentlich fein und musikalisch. Ihr Vortrag Schumannscher, Chopinscher und Lisztscher Stücke war mehr als interessant.

Eva Katharina Lißmann ward herzlich gefeiert. Von ihrem musikalischen Bruder Hans am Flügel unterstützt, bot sie eine Anzahl von Liedern russischer Komponisten und einige Perlen deutscher Lyrik. Ihr Feld ist das Zarte, Duftige, Sanftelegische; hier erzielt die sympathische Künstlerin große Wirkungen.

Der Kammermusikabend von Anny Eisele brachte neben Brahms' entzückendem Horntrio in Es, in welchem unser Arno Rudolph gar wundersam das Horn blies, zwei Neuheiten von Ewald Sträßer und Gustav Mraczek. Beide sind begabte Tonsetzer. Mit ihren Quintetten (Fis moll und Es dur), nur von einmaligem Hören bekannt, vermögen wir natürlich nur den ersten Eindruck, nicht die Werke selbst zu schildern. Und dieser Eindruck war frisch und nachhaltig. Beide arbeiten mit lebendigen Themen. Auch vermißt man weder bei dem Kölner noch bei dem böhmischen Komponisten den großen fortschreitenden Zug der Entwicklung. Frl. Eisele bewährte sich am Flügel als vorzügliche Kammermusikspielerin; auch ihre Partner vom Fiedemann-Quartett standen auf der Höhe.

Im zweiten Adolf Holst-Abend lernten wir eine Anzahl neuer Lieder des heimischen Komponisten Georg Kießig kennen. Frl. Lotte Mäder war in letzter Stunde für Else Schulz-Dornburg eingesprungen und hatte die sechs Manuskripte schnellstens noch studiert. Das allein schon war aller Achtung wert. Mehr aber noch, wie schön und gefühlsinnig die beliebte Sängerin die Kießigschen Kompositionen, die sich als ganz reizende, frisch empfundene Bilder freundlichster Anmut — frei von weltschmerzelnder Zerrissenheit und innerem Zwiespalt — entpuppten, vermittelte. ♭

Noten am Rande

Ergänzung. In dem Aufsatze „Musik als Kunst und als Wissenschaft" Jahrg. 85 S. 63 Zeile 26 ist zu ergänzen: H. Kretzschmar erklärt im „Führer durch den Konzertsaal" den Mittelsatz im Gloria der Messe in tempore belli sowie der Theresienmesse als äußerlich kontrapunktisch. Ebenda S. 64 Anm. lies Moißls statt: Moißs.

Kreuz und Quer

Bergen (Norwegen). Die älteste Musikalienhandlung Norwegens, die Firma C. Rabe (Bergen) konnte am 13. April auf ein 60 jähriges Bestehen zurückblicken. Der 1897 verstorbene Gründer des Geschäfts war in Ronneburg geboren, also Deutscher von Geburt. Das erfolgreiche Musikaliengeschäft wird jetzt von den drei Töchtern des Gründers geleitet.

Berlin. Bruno Esbjörn, ein junger schwedischer Geiger, der hier bei Willy Heß und Alfred Wittenberg seine Studien beendete, konzertiert zurzeit mit schönem Erfolge in Deutschland. Man rühmt seinem Spiel mühelose Technik und seelenvollen Ausdruck nach.

— Im Berliner Deutschen Theater wurde „Der Bürger als Edelmann" von Molière in einer freien Bearbeitung und mit der Musik von Richard Strauß zum ersten Male aufgeführt. An Stelle der „Ariadne auf Naxos" von Hofmannsthal und Strauß war die von Molière ursprünglich vorgeschriebene türkische Zeremonie wieder eingefügt. Strauß hat neue Musik dazu geschrieben, auch die ältere Schauspielmusik vermehrt. Das Ganze erweckte anfangs viel Heiterkeit, ermüdete aber weiterhin und erregte zuletzt auch Widerspruch.

— Am 19. April wurde Professor Siegfried Ochs in Berlin 60 Jahre alt. 1855 zu Frankfurt a. M. als Sohn eines Kaufmanns geboren, studierte er in Darmstadt und Heidelberg Chemie, ging dann zum Studium der Musik auf die Königl. Hochschule in Berlin und gründete 1882 den Philharmonischen Chor, der eine hohe Bedeutung im Musikleben Berlins erlangte und besonders die Werke Bachs pflegt. Ochs komponierte eine komische Oper „Im Namen des Gesetzes" und gab einige Bachsche Kantaten in Eulenburgs kleiner Partiturausgabe heraus.

— Nach dem Geschäftsberichte für 1917 der Genossenschaft Deutscher Tonsetzer wurden 252300 Mk eingenommen (Aufführungsgebühren 214200 Mk), wovon 171800 Mk. an die bezugsberechtigten Tonsetzer, Dichter, Verleger sowie an die Unterstützungskasse der Genossenschaft verteilt wurden. Aus der Unterstützungskasse wurden 1917 an Alterspensionen, Unterstützungen, Darlehen usw. 74000 Mk. ausgezahlt. Friedrich Hegar und Max Bruch wurden zu Ehrenbeiräten ernannt.

— Botho Sigwarts Oper „Die Lieder des Euripides" wurde von der Königl. Hofoper in Berlin zur Aufführung angenommen.

— Carl Stumpf, der Meister der Tonpsychologie, feierte am 21. April seinen 70. Geburtstag.

Budapest. Hier finden Maifestspiele der Dresdner und Wiener Hofoper vom 15. bis 31. Mai statt. Zur Aufführung kommen: „Lohengrin", „Bohême", „Tannhäuser", „Tosca", „Jüdin", „Rigoletto" und „Der Barbier von Sevilla". Die zwei letzten Opern werden in der Dresdner Besetzung gegeben, in andern Opern wirken Dresdner Künstler mit. Das Orchester stellt der Wiener Konzertverein unter Hinzuziehung von Musikern der Wiener Hofoper.

— Zum Operspielleiter der Budapester Hofoper ist Kammersänger Desider Zador, ein früheres Mitglied der Dresdener Hofoper, ernannt worden.

Chemnitz. Die Chemnitzer Stadttheater werden von Beginn der neuen Spielzeit an in eigene Verwaltung der Stadt genommen, zu ihrer Leitung wird als Intendant der gegenwärtige Direktor Tauber unter Aufhebung seines Pachtvertrages bestellt werden.

Darmstadt. Das Darmstädter Hoftheater veranstaltet am 28. April unter Leitung Paul Ottenheimers ein Konzert, das ausschließlich Kompositionen hessischer Komponisten bringt: 1914, Sinfonie für großes Orchester von Johanna Senfter (Uraufführung), Musik für großes Orchester von Rudi Stephan, drei Klavierstücke von Ernst Ludwig, Großherzog von Hessen, instrumentiert von L. Kaufmann, hessische Volkslieder, gesungen von einem Chor von 400 Kindern.

Dessau. Die Dessauer Hofoper wird in Bukarest im nächsten Monat ein zwanzigtägiges Gastspiel veranstalten. Hierzu haben außer den ständigen Dessauer Kräften namhafte deutsche Wagner-Interpreten ihre Mitwirkung zugesagt.

Dresden. Karl Pembaurs Oratorium „In vitam aeternam" ist von dem Philharmonischen Chor in Plauen zur Aufführung angenommen worden. Seine Duettenfolge Silhouetten, bereits in Breslau, Leipzig, Dresden erfolgreich gesungen, ist im Verlage Breitkopf & Härtel erschienen.

Elberfeld. Für die vereinigten Stadttheater Elberfeld und Barmen wurde die Stelle des Intendanten und des Ersten Kapellmeisters ausgeschrieben.

Greifswald. Unser unter Leitung des Universitätsmusikdirektors Rud. Ew. Zingel stehender „Singverein" gab am 21. März im Kaisersaal der Stadthalle ein Konzert unter Begleitung der Stralsunder Musikkapelle mit Herrn Konzertmeister Eugen Böhme aus Rostock an der Spitze. Albert Beckers „Reformationskantate", Op. 28, für Chor, Orchester und Soli machte den Beschluß des Abends. Solisten waren die Sopranistin Dora Kautz und der Baßbaritonist A. N. Harzen-Müller, beide aus Berlin.

Hamborn. Sein zehnjähriges Bestehen beging in diesen Tagen der Musikverein Hamborn, der seit seiner Gründung unter der künstlerischen Leitung des Städtischen Musikdirektors Karl Koethke steht. Mit unermüdlicher Tatkraft hat er den Verein auf eine achtunggebietende Stufe seiner Leistungsfähigkeit gebracht und durch seine zahlreichen musikalischen Veranstaltungen in dieser den Musen schwer zugänglichen Industriegegend wahre Kulturarbeit geleistet. Das Festkonzert, die Johannespassion von Bach, war ein überzeugender Beweis für die hohen Ziele, denen der Verein nachstrebt. Den weihevollen Eindruck der Aufführung vervollständigten tüchtige Solistenleistungen. Es sind besonders zu nennen: Ida Schürmann (M. Gladbach), Emilie Stammschulte (Dortmund), Paul Tödten (Duisburg), Kammersänger Everts (Köln), Käte Blosen (Hamborn [Cembalo]). Um die gesamte Musikpflege am Niederrhein erwirbt sich Musikdirektor Koethke große Verdienste dadurch, daß er neue Musikvereine gründet und einen durch den Krieg verwaisten vertretungsweise leitet. Eine schier übermenschliche Arbeit leistete er im vergangenen Winter, indem er nicht weniger als acht abendfüllenden Chorwerken in seinen verschiedenen Vereinen, die zum größten Teil aus ungeübten Sängern bestehen, zu durchaus würdigen, ja packenden Darbietungen verhalf. Es waren in Hamborn: Judas Maccabäus, Johannespassion, dazu Neitzels Chorode „Vaterland"; in Dimlaken: Jahreszeiten und Josua; in Sterkrade: Schöpfung und Messias; in Wesel: Weihnachtsoratorium und Brahms' Requiem.

Hamburg. Der hier gebürtige und seit Mitte der neunziger Jahre ansässige Tonsetzer Ferdinand Thieriot beging seinen achtzigsten Geburtstag.

Leipzig. Die aus schwedischen Zeitungen stammende Meldung vom Tode des Geigers Eugen Ysaye in Nizza bestätigt sich nicht. Gestorben ist sein Bruder, der Pianist Theo Ysaye.

— Im Auktionsinstitut von Oswald Weigel wird der literarische und musikalische Nachlaß (Theater, praktische und theoretische Musik) des Musikdirektors Dr. C. Mennicke am 13., 14. und 15. Mai versteigert werden.

Meiningen. Der Herzog von Sachsen-Meiningen hat dem Kirchenmusikdirektor Karl Paulke in Meiningen die Goldene Medaille für Kunst und Wissenschaft verliehen.

Stuttgart. Am 19. April vollendete Generalmusikdirektor Max v. Schillings sein 50. Lebensjahr. 1868 zu Düren geboren, besuchte er das Gymnasium in Bonn und studierte in München Jurisprudenz und Philosophie. 1892 wirkte er als Korrepetitor in Bayreuth. 1903 wurde ihm der Professortitel verliehen; 1908 folgte er einem Rufe nach Stuttgart als Leiter der Hofkapellkonzerte und der Oper mit dem Titel eines Generalmusikdirektors, 1911 ernannten ihn die Universitäten Tübingen und Heidelberg zum Ehrendoktor. 1912 verlieh ihm der König von Württemberg den persönlichen Adel.

Tilsit. Der Königl. Musikdirektor Wilhelm Wolff ist hier kürzlich gestorben.

Wien. In Wien soll ein Verein zur Förderung der Theaterkultur nach dem Muster des deutschen Verbandes gegründet werden. Der Verein bezweckt nach einer Mitteilung der Gründer den Zusammenschluß aller Deutschen Österreichs zur Hebung und Förderung des deutschen Theaters als Pflegestätte der Kunst im Geist deutscher Bildung und Gesittung. Er will vor allem das Theater allen Schichten des Volkes zugänglich machen, das Verständnis für die deutsche Bühnenkunst und ihre Bedeutung wecken und Mißstände im Theaterwesen bekämpfen.

— König Ferdinand von Bulgarien verlieh dem Leiter der Klaviermeisterschule an der K. u. K. Akademie für Musik in Wien Prof. Emil Ritter v. Sauer den Stern in Brillanten zum Kommandeurkreuz in Brillanten des Zivilverdienstordens.

— Hier starb die zuletzt dem Prager Landestheater zugehörige Sängerin Emma Adametz-Friedowsky, die erste Sängerin der Elisabeth („Tannhäuser") in Wien, im 81. Lebensjahre.

Neue Bücher

F. Mikorey: Grundzüge einer Dirigierlehre (C. F. Kahnt Nachf., Leipzig).

„Grundzüge einer Dirigierlehre" nennt der Verfasser eine kleine Broschüre, deren Inhalt sich aber keineswegs mit dieser Überschrift deckt. Persönliche Ansichten über Dirigieren — oder „Plaudereien aus meiner Dirigierpraxis" müßte die Überschrift heißen.

Das Dirigieren wird zwar auf Konservatorien höherer Art — leider — gelehrt, soweit sich das lehren läßt — im Grunde aber gibt es keine „Dirigierlehre", namentlich keine theoretische. Dies spricht auch der Verfasser in seinem Vorwort selbst aus. Dann aber jongliert er fröhlich über seine eben ausgesprochene Ansicht hinweg, um nun eben doch seine „Dirigierlehre" zu entwickeln.

Außer Betrachtungen und Ansichten persönlicher Art, welche oft zum schärfsten Widerspruch herausfordern, enthält die Arbeit kaum etwas Neues — auffallend oft aber bereits Gesagtes oder Selbstverständliches.

Oder ist es nicht selbstverständlich, daß ein sf. im f, mf oder p jeweils anders markiert werden muß?

Ist es nicht selbstverständlich, daß ein cresc. nicht plötzlich, sondern allmählich, mit einem Wort so, wie es vorgeschrieben ist, ausgeführt werden muß? Ebenso selbstverständlich sind die alten Binsenwahrheiten über Stil oder Stillosigkeit.

„Stillos wäre es" — schreibt Herr M. —, „Wagner so beschwingt wiedergeben zu wollen wie Mozart, Liszt so erhaben einherschreitend wie Gluck, Strauß so gemessen und immer würdevoll wie Bach" usw. So etwas lernt doch jeder Klavierdilettant bei einem halbwegs gebildeten Klavierlehrer.

Von den Orchesterinstrumenten widmet M. den Hörnern ein besonderes Kapitel: „Die Hörner sind als Wald- und Jagdhörner eine Familie für sich, im Zusammenspiel mit den übrigen Blechinstrumenten sind sie Blechinstrumente, im Zusammenspiel mit den Holzinstrumenten haben sie wiederum in gewissem Sinne als Holzinstrumente zu gelten".

Ist das neu? Sind die Ansichten nicht stets darüber geteilt gewesen, ob man die Hörner zu den Blechinstrumenten oder Fagotten setzen soll?

Was die weiteren Ausführungen dieserhalb anbetrifft, so weiß jeder gute Musiker, daß die Naturhörner mehr eigentlichen Hornklang haben als die Ventilhörner. In gewisser Weise sind also die Blechinstrumente zu Beethovens Zeit zweckmäßiger gewesen als die jetzigen Ventilhörner und Ventiltrompeten. Heutzutage aber würden wir damit nicht weit kommen. Herr M. erzählt nun, daß er die bekannte FF-Stelle der Trompeten in der Cdur-Sinfonie von Schubert durch Lohengrintrompeten habe blasen lassen, da ihm die partiturmäßige Ausführung nicht gefallen habe. Nachdem er die glänzende Wirkung der Lohengrintrompeten an dieser Stelle konstatiert hat, schließt er: „Da allerdings machte ich mir meine eigenen Gedanken". Diese allerdings verrät er nicht, zweifellos kamen aber die Ventiltrompeten nicht gut dabei fort.

Wiederum aber war es selbstverständlich, daß die für die Trompeten sehr tief liegende Stelle in der Schubertschen Sinfonie für Naturtrompeten ungleich glänzender klingen mußte. Jedes Ding hat zwei Seiten, zweifellos haben die Naturinstrumente einen Vorzug den Ventilinstrumenten gegenüber, trotzdem kommen sie für die moderne Musik nicht in Betracht. — Übrigens gibt es unter den Waldhornisten der Jetztzeit Künstler, welche über einen solch dunklen Hornton verfügen, daß er dem des Naturhorns sehr nahe kommt, während andere einen flacheren Ton haben, dafür aber eine glänzend leichte Ansprache und Technik. Letztere werden als erste Hornisten von vielen Dirigenten besonders geschätzt.

Vor 25 Jahren habe ich einen der größten Waldhornisten aus Paris des öfteren gehört. Dieser blies große Konzerte mit fabelhafter Virtuosität — alles auf dem Stopfhorn. Trotzdem war die Wirkung fast einschläfernd, da der monotone Klang eines einzelnen Horns auf die Dauer sehr ermüdet.

Beim Lesen des Abschnittes über den Rhythmus stand mir immer Wagners Schrift „Über das Dirigieren" geistig vor Augen — ungefähr wie man Schwarzes gegen Weißes hält. — Bei Wagner an einem Beispiel (der Freischützouverture) alles mustergültig dargestellt. Innerlich und äußerlich (oder geistig und rhythmisch) ein Beispiel für hundert. Bei M. gober pedantischer Schulvortrag, für den rhythmisch Begabten langweilig, für den Unbegabten zwecklos.

Etwas Grundfalsches möchte ich hier aber feststellen. Der Autor sagt — nachdem er vorher davon gesprochen, daß der Rhythmus fast nie starr sein könnte —: „Nur in besonderen Fällen ist eine wirklich gleichbleibende, rhythmische Bewegung am Platze, wenn nämlich mit der musikalischen Bewegung nicht der Ausdruck einer seelischen Stimmung bezweckt ist, sondern der Ausdruck wirklich mechanischer Bewegung erreicht werden soll, so bei einem Wiegenlied, einem Perpetuum mobile oder bei gewissen, sehr an der Grenze der Kunstmusik liegenden, tanz-rhythmischen Musikstücken".

Hier irrt Herr M. sehr, oder er vergißt völlig, daß wenn der Ausdruck einer ganz besonderen seelischen Stimmung, etwas Grausiges oder Unerhörtes ausgedrückt werden soll, ein starrer Rhythmus die Wirkung unter Umständen bis zum Furchtbaren steigern kann.

Um ein Beispiel anzuführen: Wer jemals von der Hermine Spieß das Schubertsche Lied: „Der Tod und das Mädchen" hat singen hören, wird wissen, zu welch unerhörter Wirkung diese den zweiten Teil des Liedes, die Worte des Todes — „Reich deine Hand, du schön und zart Gebild" — brachte. Abgesehen von der bei einer solchen Künstlerin selbstverständlichen stärksten Verinnerlichung — durch einen starren, lähmend gleichmäßigen Rhythmus, ebenso regungslosen und leblosen Ton — grau in grau. Die Wirkung dieses starren Rhythmus war eine derartige, daß sie auch nicht andeutungsweise geschildert werden kann.

Im ersten Kapitel seiner Schrift behauptet Herr M., „Der Deutsche wäre für die Kunst des Dirigierens besonders begabt". Ich kann das nicht beurteilen, da ich außer dem Lamoureux-Orchester aus Paris mit seinem Dirigenten keine bedeutenden ausländischen Orchester gehört habe.

Die Begabung des Deutschen für das Dirigieren leitet M. von der „deutschen Universalität der Bildung" her.

Beides möglich.

Nun aber fährt er fort (man höre und staune): die Vorliebe des Deutschen für alles Ausländische sei nichts als das „Produkt seiner Universalität", ein gewisses stolzes Sichbrüsten mit seiner, anderen versagten geistigen Elastizität!! (Wieder ein Beispiel, wie wenig erzieherisch der Krieg auf manche Leute wirkt.)

Nachdem er französisches Wesen in der Musik folgendermaßen charakterisiert hat: „Das spezifisch französische Wesen macht sich geltend vor allem nach dem äußeren Anschein hin mit der unverkennbaren Neigung durch den Ausdruck, das Ausgedrückte förmlich zu steigern, so daß das Kräftige noch kräftiger, das Tiefe noch tiefer, das Geistreiche noch geistreicher erscheint" — fährt er fort: „Berlioz ist in diesem Sinne kein typischer Franzose, weder in bezug auf den rücksichtslos wahren Ausdruck noch in bezug auf das tiefvergeistigende Erfassen des Gegenstandes selbst".

Die Sinfonie fantastique, das Requiem von Berlioz, sind das nicht stark überhitzte, teilweise exzentrische Produkte einer allerdings stets genialen Natur?

Scheinen die Auslassungen über französisches Wesen nicht geradezu auf Berlioz zugeschnitten zu sein? Haftet diesem bei aller Genialität nicht stets etwas Äußerliches an?

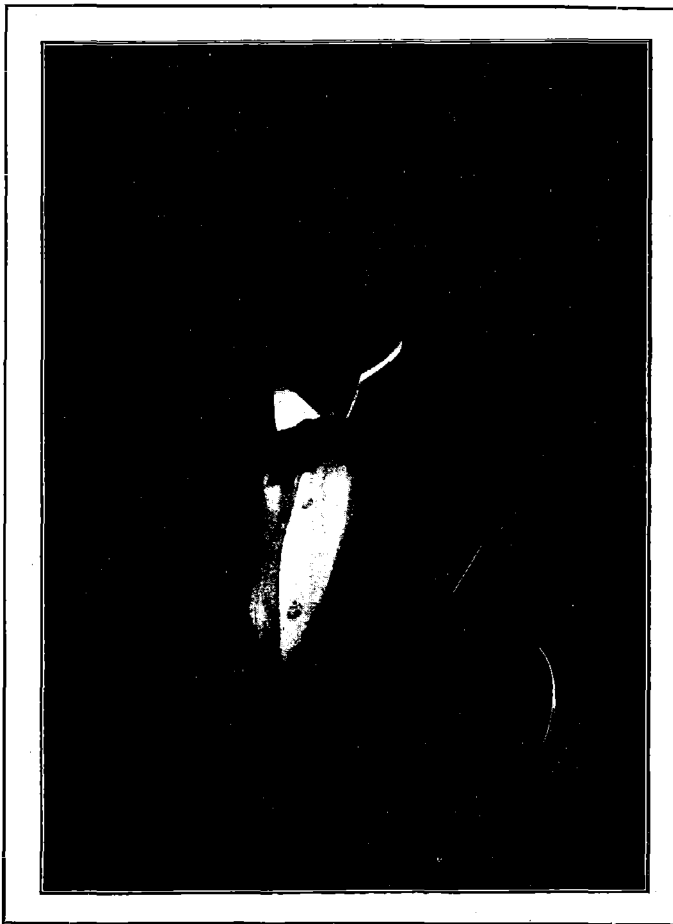
Die Behauptung des Verfassers, daß einem Orchester gegenüber die programmatische — also willkürliche Auslegung einer Beethovenschen Sinfonie oft Wunder wirken könne, bestreite

Ungekürzte Kritik
über das Konzert des schwedischen Violin-Virtuosen

Bruno Esbjörn

in Braunschweig am 12. Februar 1918

Der Künstler ist ein Landsmann des „Nordischen Paganini" **Ole Bull**, den die Vaterstadt Bergen kurz nach seinem Tode 1880 sogar durch ein öffentliches Denkmal ehrte. Der Konzertgeber scheint **sein künstlerisches Erbe** angetreten zu haben und bei ihm in die Schule gegangen zu sein; **denn er glänzte heute durch dieselben Vorzüge, die jenem nachgerühmt wurden.** Vielleicht benutzt er auch einen etwas weniger gewölbten Steg, der das **vierstimmige Spiel** erleichtert, das schon in dem **Teufelstriller** mit der Wittenbergschen Kadenz der Sonate (G moll) von Tartini **auffiel** und in Bachs Chaconne **verblüffend wirkte.** Das waren kaum noch gebrochene, sondern harmonische Akkorde, beinahe wie auf der Orgel oder dem Klavier. Dabei wurde das Werk keineswegs als Bravourstück behandelt, sondern erstand in **einfacher, schlichter Plastik** des thematischen Gehalts vor dem Geiste des Hörers. Der kleine, aber **angenehme, weiche Ton** des klangvollen Instruments wuchs wie der Ausdruck; der beste Beweis einer **tiefangelegten, echt musikalischen Natur,** die nicht glänzen, sondern Eindruck erzielen will. Die Persönlichkeit trat im Konzert (A moll) des schwedischen Meisters Tor Aulin am stärksten hervor, weil sowohl das lyrische Andante als auch die kraftvollen Themen im Schlußsatze, wahrscheinlich heimatliche Volksmelodien, verwandte Saiten im eigenen Innern schwingen ließen. Die kleinen Nippsachen von Burmester, Ole Bull und Tor Aulin ließen außer den genannten Vorzügen die **äußerst leichte linke Hand** und eine **vorzügliche Bogentechnik** erkennen, befestigten den guten Eindruck und offenbarten **hervorragende künstlerische Eigenart.** In der Zugabe („Zigeunerweisen"), die sich der **vollbesetzte Festsaal** in Schraders Hotel erzwang, **feierte die Technik Triumphe.**



Ernst Stier, Braunschweiger Landesztg.

Anfragen an die Konzertdirektionen oder an B. Esbjörn nach Zehlendorf bei Berlin, Pension Nestler

ich. In der Einbildung eines darnach veranlagten Kapellmeisters mag das der-Fall sein, in Wirklichkeit nicht.

Hier die Auslegung des ersten Satzes der Eroica durch Herrn M.

„Die beiden ersten Akkorde lassen den Schöpfer sagen: „Ich bin, der ich bin" (Herr, dunkel ist der Rede Sinn). Er (der Schöpfer) formt den Menschen nach seinem Ebenbilde und haucht ihm die lebendige Seele ein. Der Mensch erhebt sich, reckt sich (die vielen sf. vor dem Eintritt des FF) und steht nun da — mit dem FF Esdur in seiner ganzen Kraft an Leib und Seele. — Im zweiten Satz hat der, der ihn erschaffen, ihn auch zerschmettert. — Aber nun der 3. und 4. Satz: Es ist wieder ein neuer Mensch da (das Geheimnis seiner Erschaffung wird diesmal nicht verraten). Diesmal ist der homo novus sein eigener Schöpfer, d. h. der Schöpfer seines Geschicks. — Soweit Herr M.

Was soll wohl ein Orchester mit solchen willkürlichen Erklärungen anfangen, ein Orchester, welches aus vielen gebildeten Musikern besteht, die doch sicher ihre eigenen Ideen und ihr eigenes Urteil über solch allgemeinbekanntes Werk wie die Eroicasinfonie haben. Im besten Falle richten derartige Erläuterungen keine Verwirrung an, indem die Intelligenz der Musiker diese davor bewahrt.

Beethoven hat die „Eroica" selbst überschrieben, und daran soll man sich halten: Si fonia eroica, composta per festeggiare il sovenire di un grand uomo: Heldensinfonie, um das Andenken an einen großen Mann zu feiern.

Der erste Satz gilt dem Leben, der zweite dem Tode des Helden. Der dritte und vierte Satz werden in diesem Sinne stets problematisch bleiben.

Dieses rücksichtslose und willkürliche Verfahren Beethoven gegenüber, von Mahler ging es aus, und leider hat er seine Anhänger gefunden. Manches in der Schrift Mikoreys erklärt sich daraus.

Beethoven und Wagner werden mit ihren besten Werken zitiert, dagegen erscheint Goethe mit einer höchst unglücklichen Äußerung. Nachdem Herr M. dem Titel- und Ordenswesen eine tiefe Verbeugung gemacht hat, fährt er fort:

Titel und Orden, die selbst ein Goethe nicht gering achtete, indem er sagt, sie können manchen Stoß im Gedränge der Menge von uns fernhalten. Beethoven und Wagner hegten eine tiefe Abneigung gegen das servile Wesen Goethes Adeligen und Fürsten gegenüber. Beiden war der „Mensch" Goethe verhaßt. In dieser Umgebung erscheint mir die Äußerung Goethes als ein besonders übler Querstand.

In dem Kapitel: „Metaphysisches der Dirigierkunst" heißt es: Ich würde wahrscheinlich schlecht verstanden werden, wollte ich etwa einem Orchester sagen: „Die Materie des Tones ist vollkommen zu überwinden bis zu dem Grade, wo der Ton nurmehr das absolute Fühlen selbst ist". Oder, wie ein verstorbener, fanatisch idealistischer Dirigent sich einmal ausgedrückt hat: „Meine Herren, spielen Sie diese Stelle einfach blau wie andere lila". Warum glaubt Herr M. mit seiner Äußerung von der absoluten Überwindung der Materie nicht verstanden zu werden? Hält er diese für besonders tiefsinnig?

An und für sich wird er sehr wohl verstanden werden, nur wird niemand seinem Verlangen entsprechen können, da dies nicht möglich ist. Denn bei der weichsten Amatigeige, dem wundervollsten Guarnerius-Violoncell wird immer in unmittelbarer Nähe des Spielers (auch eines Virtuosen) ein kleines, wenn auch noch so geringes Nebengeräusch hörbar sein. Stelle man sich aber eine spiccato-Stelle in einer schwierigen Tonart, etwa auf einer neuen Bratsche gespielt, vor, wie hart und glasig werden viele Töne klingen, wieviel Materie wird leider übrigbleiben, die nicht überwunden werden kann.

Was nun aber den Farbendirigenten anbetrifft, welcher die eine Stelle blau, die andere lila gespielt haben wollte, so irrt Herr M. wiederum sehr, wenn er sagt, daß der Erfolg dieser Anregung ein verwirrender gewesen wäre. Herr M. glaubt gar nicht, in welch geschickter Weise gute Musiker einfältige Äußerungen gewisser Dirigenten überhören. Ich erinnere mich einer Orchesterprobe zum Vorspiel von a basso porto von Spinelli, wo der Dirigent das ganze Stück „so blutig als möglich" zu hören wünschte. Auch dieses Verlangen richtete nicht die geringste Verwirrung an. Aber, da wir einmal nahe bei der Komik angelangt sind: Es kam ein junger Dirigent aus München nach B., um dort unter anderem das Tristanvorspiel in einer Suite eigener Komposition zu dirigieren. Bei dieser Gelegenheit erfuhr nun das Orchester (welches unter Mottl das Tristanvorspiel häufig gespielt hatte), welche Bewandnis es mit diesem Stück überhaupt habe. Denn der dirigierende Jüngling hatte seine besondere Auffassung von der Sache. Begriffe wie Tradition hielt er für Blödsinn, jedes p war ihm zuviel Geräusch, bei einem pp wollte er überhaupt nichts mehr hören. Schließlich erklärte er: „Bei dieser Stelle müssen die ersten Violinen nur noch so tun, als ob sie spielen". Dies geschah, — der Jüngling aber lächelte selig, das pp, wie er es erträumt, das Futuristen-pp war erreicht! Nach Jahren wiedererzählt, haben ja solche Episoden etwas sehr Erheiterndes, beim Erleben sind sie oft zum Verzweifeln.

Wie schon eingangs bemerkt, ist die Mikoreysche Broschüre, als „Dirigierlehre" betrachtet — also als das, was sie sein will —, abzulehnen, aber auch als musikalische Plauderei über Dirigieren wirkt sie durch den rücksichtslosen „Ich-Ton" auf die Dauer verstimmend.

Dem Erfahrenen sagt sie nichts Neues, dem Unerfahrenen aber, welcher alles auf Treu und Glauben hinnimmt (aus Mangel an Erfahrung hinnehmen muß), kann die Schrift leicht Verwirrung bringen.

Max Kretschmar

Verantwortl. Schriftleiter: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes, Leipzig. — Verlag von Gebrüder Reinecke, Hof-Musikverlag in Leipzig, Königstraße 2. — Druck von Robert Noske, Borna-Leipzig.

Neue Zeitschrift für Musik

Begründet 1834 von ROBERT SCHUMANN

Seit 1. Oktober 1906 vereinigt mit dem »Musikalischen Wochenblatt«

Unabhängige Wochenschrift für Musiker und Musikfreunde

85. Jahrgang Nr. 18|19

Jährlich 52 Hefte. — Abonnement vierteljährlich M. 2.50. Bei direkter Frankozusendung vom Verlag nach Österreich-Ungarn noch 75 Pf., Ausland M. 1.30 für Porto.

— Einzelne Nummern 40 Pf. —

Schriftleitung: Universitätsmusikdirektor
Prof. Friedrich Brandes

Hauptgeschäftsstelle und Verlag:
Gebrüder Reinecke, Hofmusikalienverleger
Fernsprech-Nr. 15085 LEIPZIG Königstraße Nr. 2.

Donnerstag, den 9. Mai 1918

Zu beziehen durch jedes Postamt, sowie durch alle Buch- und Musikalienhandlungen des In- u. Auslandes.

Anzeigen: Die dreigespaltene Petitzeile 30 Pf., bei Wiederholungen Rabatt. Der Verlag des Blattes, sowie jede Annoncenexpedition nimmt solche entgegen

Musikpflege in Russisch-Polen

Von **Edwin Janetschek** (Prag)

Die Polen genießen den Ruf eines musikalischen Volkes, und zwar nicht nur in dem Sinne, daß sie besondere Liebe und Neigung zur Musik besitzen, sondern vor allem in dem Sinne, daß sie der Musik als Kunst in hohem Maße kundig sind.

Meine Beobachtungen in Russisch-Polen über die musikalischen Zustände dieses Landes und über die Musikpflege bei der Bevölkerung haben mich zu der Überzeugung gebracht, daß dieser hohe Ruf der Musikalität der Polen heute nicht mehr gerechtfertigt ist, daß sie gegenwärtig nur von der Tradition ihrer Musik leben, daß ihr ganzes musikalisches Fühlen und Denken an ihre großen, längst nicht mehr unter den Lebenden weilenden Meister, an die Namen eines Chopin, Rubinstein, Moniuszko, Karlowicz usw. geknüpft ist.

Mögen auch die Ereignisse des Weltkrieges von nachteiligem und störendem Einflusse für die musikalische Betätigung, für die ganze musikalische Kultur der Bevölkerung Russisch-Polens gewesen sein, so läßt doch das Übriggebliebene in dieser Hinsicht noch ganz zuverlässige Schlüsse zu. Das Singen und Klingen in Hütte und Haus, vom Souterrain bis zum letzten bewohnbaren Dachstübchen, bei arm und reich, hoch und niedrig, wie es bei uns in Böhmen besonders zu finden ist, wird man in Polen vergeblich suchen; sogar in Warschau und den anderen größeren Städten, wie denn erst bei der in arger Unbildung dahinvegetierenden Landbevölkerung. Gehört es doch bei uns auf den Dörfern zu den Alltäglichkeiten, Violine- und Klavierspiel als Kunstübung anzutreffen, gehört es doch in unseren Dörfern bei den besseren Bauern zum guten Tone, auch ein Klavier als Ausstattungsgut zu besitzen. Der kulturelle Tiefstand der polnischen Landbevölkerung, die auf ganz niedriger Stufe stehende Allgemeinbildung des Volkes in Russisch-Polen schließt so etwas von vorneherein aus, und man muß erst nur einmal eines dieser armseligen russisch-polnischen Dörfer gesehen haben, um eine solche Möglichkeit als ganz lächerlich zu bezeichnen.

Der große Bildungsunterschied zwischen den unteren und oberen Schichten der Bevölkerung Russisch-Polens macht auch eine allgemeine Ausbreitung, eine Popularisierung der musikalischen Künste unmöglich. Verständnis und Sinn für Musik als Kunst findet sich demnach in Polen nur bei den besseren, gebildeteren Ständen der Bevölkerung und vorwiegend in den Städten, während der Arbeiter- und Bauernstand der Musik und ihrem Wesen als Kunst fremd und hilflos gegenübersteht. Ist doch selbst die musikalische Bildung und Kultur der besseren Klassen der Bevölkerung Russisch-Polens in keiner Weise mit dem Durchschnittsgrade der bei uns geläufigen musikalischen Bildung und Erziehung zu vergleichen. Ich habe während eines zweijährigen Aufenthaltes in Russisch-Polen, der mich in alle größeren Städte dieses Landes geführt hat, den Eindruck gewonnen, daß Klaviere in den meisten Fällen mehr als elegante, zum guten Tone der Familie wohl oder übel notwendige Möbelstücke figurieren, denn als wirklichen Kunstbedürfnissen dienende Musikinstrumente. Violine spielenden Dilettanten bin ich äußerst selten begegnet, und die Gesangskunst liegt gar arg danieder. Überhaupt läßt die musikalische Jugenderziehung und infolgedessen auch die Hausmusik bei den Polen viel, wenn nicht alles zu wünschen übrig. Bei den vornehmen polnischen Damen bildet wohl die Musikpflege mit einen Hauptteil der ganzen Erziehung, um so ärger wird sie aber bei weniger vornehmen vernachlässigt und ihrer Kostspieligkeit wegen auf sie verzichtet. Noch schlechter ist es mit der musikalischen Erziehung der männlichen Jugend bestellt; Klavier spielende, singende oder sonst ein Instrument spielende Männer sind die größte Seltenheit. Ich habe es nicht zu ergründen vermocht, ob das starke Geschlecht in Polen die Pflege der Musik den Frauen nur darum überläßt, weil es dieselbe als weibische Kunst und sich selbst zu gut und seine kostbare Zeit für dieselbe anzuwenden als nicht der Mühe lohnend ansieht, oder ob irgendwelche andere, gesellschaftliche oder in dem System der männlichen Jugenderziehung fußende Beweggründe dafür maßgebend sind. Der private Musikunterricht in Polen entspricht nach unseren Begriffen nur bescheidenen Anforderungen, die Durchschnittsklasse unserer musizierenden Dilettanten ist um gut eine Klasse besser; öffentliche, amtliche Musiklehranstalten gibt es eigentlich nur in Warschau, und die sind durchaus nicht allerersten Ranges, da jene Kunstjünger, die wirklich etwas lernen wollen, ins Ausland gehen. In der Hausmusik sind die Polen über die Anfangsbegriffe nicht hinausgekommen, trotzdem gerade bei den Polen infolge ihrer Vorliebe für Geselligkeit und Unterhaltung im häuslichen Kreise ein fruchtbarer Boden für eine blühende Entwicklung echter Hausmusik wäre. Klavierspiel und Gesang sind im allgemeinen

das Um und Auf ihrer ganzen Hausmusik, Trios, Quartette, ja selbst Duos zwischen Geige und Klavier hat man fast nie Gelegenheit, im Familienkreise zu hören. Auch die Allgemeinheit der musikalischen Schulung läßt manches zu wünschen übrig, da die eigenen nationalen Tondichter immer im Vordergrunde des musikalischen Unterrichtes stehen, wenn ich auch sonst durchaus nicht in Abrede stellen will, daß wenigstens die allergrößten fremden Meister beim Musikunterrichte Berücksichtigung finden und Beethovens und Mozarts Name sonach dem lernenden Musikdilettanten nicht unbekannt bleibt. Mehr als die deutsche Tonkunst findet die französische Anklang, wie ja die Polen überhaupt an französischen Sitten und Dingen Vorliebe und Gefallen finden. Die Liebe und Verehrung der Polen zu ihren eigenen großen Tonmeistern ist rührend und nachahmenswert, wenn sie auch in Extreme verfällt; deren eines ist unter anderen, daß sie Chopins fast sämtlichen Klavierkompositionen, selbst den rein technischen, die unglaublichsten Motive und Entstehungsursachen zugrunde gelegt haben und ganze Romane zu denselben erfanden, ein Übermaß überschwänglicher Pietät, das dem Tondichter eher zum Nachteile als zum Vorteile ist.

Aus der hinter unserer musikalischen Durchschnittsbildung um ein beträchtliches zurückstehenden privaten Musikpflege in Russisch-Polen ergibt sich von selbst auch ein bedeutendes Minus in der öffentlichen Musikpflege. Unterhaltungsmusik findet bei den Polen mehr Anklang als seriöse, Tanzmusik mehr als klassische. Die praktische Erfahrung der polnischen Okkupationsjahre hat dies genügend bestätigt; zur Zeit nämlich, als die Musikkapellen unseres Heeres noch bei den Ersatzbataillonen bestanden. Die von diesen Militärmusiken veranstalteten Platzmusiken, Park- und Promenadenkonzerte fanden unvergleichlich mehr Beifall und Zuspruch seitens der polnischen Bevölkerung als die ab und zu stattgefundenen rein sinfonischen Konzerte. Diese Erfahrung mußten auch jene österreichischen Künstler machen, die es unternommen hatten, Konzertturneen durch Polen zu riskieren. Auch bezüglich der von den militärischen Behörden hie und da inszenierten Wohltätigkeitsveranstaltungen seriösen Charakters gilt dies; sie sind fast ausschließlich von den Offizieren und deren Angehörigen der Besatzungstruppen und Kommandos besucht. Den geeigneten Maßstab für den Grad ernster öffentlicher Musikpflege in den russisch-polnischen Städten bieten schon die daselbst vorhandenen Einrichtungen hiefür. Während bei uns jede halbwegs größere Provinzstadt einen Konzertsaal aufzuweisen hat, fehlt es in Russisch-Polen selbst in den großen Städten an geeigneten, wirklich konzertmäßigen Sälen. Dagegen ist für Unterhaltungslokale großen Stiles vorgesorgt; eigene Gebäude für diese Zwecke selbst in mittleren Städten geben Zeugnis davon.

Die öffentliche musikalische Kunst als solche selbst steht, sowohl die seriöse als auch die Unterhaltungsmusik, weit hinter unseren musikalischen Kunstbegriffen zurück. Das einzige, einst großen Ruf genießende Warschauer Philharmonische Orchester ist nurmehr ein Abglanz seiner früheren Größe, und übrigens kaum mehr in seinem alten Bestande vorhanden. Andere große Sinfoniekörper gibt es dermalen in Polen nicht; es hat solche angeblich auch vor Ausbruch des Krieges nicht gegeben. Was sonst an Musikkapellen in Polen dermalen vor die Öffentlichkeit tritt, ist nicht ernst zu nehmen und kann Kunstansprüchen in keiner Weise gerecht werden. Die Harmoniemusiken, die ich zu hören Gelegenheit hatte, und die meist Handwerkervereinigungen entsprungen sind, erfüllen ebenfalls keinerlei künstlerische Aufgaben und genügen zur Not ihren eigenen bescheidenen Zwecken. Auch das Theaterleben ist in Russisch-Polen im allgemeinen unbedeutend. Ständige Theater gibt es eigentlich nur in Warschau, die Warschauer große Oper und eine Operettenbühne, von denen die erstere übrigens beinahe ein Opfer der Teilnahmslosigkeit des Publikums und der durch den Krieg zerfahrenen sozialen Verhältnisse geworden wäre, wenn sich derselben nicht in letzter Stunde eine der großen polnischen Sängerinnen angenommen und deren Weiterführung übernommen hätte. Sonst hat keine der großen Städte Russisch-Polens ein eigenes ständiges Theater, weder das Gebäude hiefür noch das feste, ständige Ensemble. Sogar bloß eine einzige wandernde Theatergesellschaft habe ich in zweijähriger Dauer kennen gelernt, ein Warschauer Operettenensemble, das bald in jener, bald in dieser größeren Stadt die Zelte aufschlägt und das Bedürfnis der Gesellschaft nach Vergnügen und Kunst schlecht und recht befriedigt. Dem Range nach ist dieses Ensemble nicht einmal mit unseren Provinzbühnen zu vergleichen, von dilettantenhafter Qualität und naiver Regie, trotzdem es sämtliche neuen und neuesten Wiener Operetten im Spielplane führt und sich sogar an Opern versucht.

Verhältnismäßig viel Musik wird in Russisch-Polen in den großen, besuchteren Restaurants der größeren Städte geboten. Qualitativ ist diese Musik nicht um vieles schlechter als die gleiche Gattung bei uns zu Lande, nur ist die Einrichtung dieser Restaurationsmusiken ganz einfach, fast primitiver Natur: Violine und Klavier erfüllen hier in den meisten Fällen denselben Zweck wie bei uns die größeren und kleineren Salonorchester.

Ein merkwürdiges Kapitel für sich bildet in Russisch-Polen das Gesangvereinswesen. Gesangvereine waren in Friedenszeiten unter russischer Herrschaft eine Seltenheit, weil die russische Regierung allen Vereinsgründungen mit dem größten Mißtrauen gegenüberstand und sie in aller erdenklichen Weise unmöglich zu machen suchte und wußte. Bei dieser Abneigung der Regierung gegen das Vereinswesen im allgemeinen und gegen das Gesangvereinswesen im besonderen — immer wurden politisch verdächtige Institutionen in allen Vereinsgründungen erblickt — ergab es sich, daß sich die besseren, um die Gunst der Regierung buhlenden und von ihr abhängigen Gesellschaftskreise gänzlich von diesen Vereinen fernhielten und sogar deren Veranstaltungen ängstlich mieden. Über bescheidene Anfänge sind diese Vereine daher auch nie hinausgekommen und haben stets in den allerbescheidensten Grenzen im eigenen Schoße und nie für die große Öffentlichkeit gewirkt. Fast alle diese Vereine rekrutieren sich darum merkwürdigerweise trotz der geringen musikalischen Allgemeinbildung des Volkes und im Gegensatze zu unseren Gesangvereinen, die eine bedeutende soziale Stellung einnehmen, aus den unteren Schichten der Bevölkerung, vor allem aus Arbeiter- und Handwerkerkreisen. Hoffentlich wird das in der Zukunft Polens anders werden, denn, soweit ich dies gelegenheitsweise feststellen konnte, zeichnen sich die Polen durch ein gutes, vor allem samttöniges, weiches Stimmenmaterial aus. In L o d z, der zweitgrößten Stadt Polens, hat übrigens ein ehemaliger Prager, Kapellmeister Taußig,

vielverheißende Versuche zur Hebung der Kunst des Chorgesanges unternommen und dabei auch Glück und Erfolg gehabt. Während bei uns das Männergesangvereinswesen in den letzten Jahrzehnten eine immer größere Ausbreitung und zunehmende Bedeutung erlangt hat, ist die Geschichte des polnischen Männergesanges zurzeit noch ein so gut wie unbeschriebenes Blatt; Hand in Hand mit dieser Rückständigkeit geht eine begreifliche Armut der einschlägigen Literatur.

Besonderes und Bedeutendes hingegen haben die Polen auf dem Gebiete der Volksmusik zu sagen. Das alte polnische Volkslied hat sich nicht nur in seiner unverfälschten schwermütigen und so charakteristischen Weichheit erhalten, sondern auch in der Gegenwart neue, herrliche Blüten getrieben. Die Eigenart der polnischen volkstümlichen Musik zeigt sich aber nicht nur im Liede, das naturgemäß am stärksten den Charakter der Nationalmusik offenbart, sondern auch in allen anderen Gattungen der neupolnischen Komposition, vor allem in der Tanzmusik. In den Sammlungen polnischer Nationallieder und Volkslieder, die ich kennen lernte, sind unzählige Perlen echtester, auch dem Texte nach hochpoetischer Volkslieder enthalten, wert, anderwärts bekannt und gesungen zu werden, ebenso wie mir viele nationale Tanzweisen der Polen berufen erscheinen, ihren Weg über die ganze Welt zu machen. Hinsichtlich der National- und Volksmusik hätten es die Polen übrigens viel leichter als viele andere Völker: Weil sie nämlich wirklich eine Nationalmusik eigenster Note besitzen. Sie hätten es darum auch leichter, ihre Musik dem Volke nahe zu bringen, sie in Wahrheit zur Volkskunst zu machen, was gegenwärtig merkwürdigerweise nicht der Fall ist.



Kellner und Seb. Bach

Von **Bruno Schrader**

Ich habe seit langen Jahren in Gräfenroda eine Sommerwohnung. Gräfenroda ist ein großes Dorf von gegen dreitausend Einwohnern. Es liegt im Zentralstocke des Thüringer Waldes, unterhalb Oberhofs, am Eingange des Wilden-Gera-Tales. Dort hatte Johann Peter Kellner, der bekannte Schüler Seb. Bachs, seinen Wirkungskreis als Organist. Sein Sohn Johann Christoph starb 1803 als Hoforganist in Kassel, wo er auch eine Oper von sich zur Aufführung brachte. Ein weiterer Nachkomme Ernst August starb 1839 als Organist in London, nachdem er dort auch als Pianist und Sänger gewirkt hatte. Die Tatsache, daß des alten Kellners Todesjahr in allen Nachschlagewerken offen gelassen ist, als Todesstätte aber gleichwohl Gräfenroda angegeben wird, veranlaßte mich, zusammen mit dem jungen Gräfenröder Pfarrverweser Gottschick, der leider gleich nach Ausbruch des Weltkrieges im Felde fiel, an das Kirchenbuch zu gehen. Wir begannen mit dem Geburtsjahre Kellners, fanden dabei seine Vorfahren in Dörrberg, einem Gräfenroda südlich anliegenden, aber bis dato noch nicht eingemeindeten Vordorfe, und verfolgten alle Todeseintragungen sorgsamst bis 1825, ohne wieder auf unseren Kellner zu stoßen. Es ward uns dadurch die Gewißheit, daß der 1705 geborene Kellner, wenn er nicht über 120 Jahre alt geworden sein sollte, nicht, wie in allen Nachschlagwerken angegeben ist, in Gräfenroda gestorben ist. Darüber, wann er sein Organistenamt, etwa wegen hohen Alters, aufgegeben hat, war an dieser Stelle kein Aufschluß zu erhalten. Sollte später vielleicht der Sohn im nicht allzu weit entlegenen Kassel den alten Vater zu sich genommen haben? Da unser Bach-Kellner also sicher nicht in Gräfenroda gestorben ist, so könnte man immerhin einmal in Kassels Kirchenbüchern nachforschen.

Kellner hat selber Klavier- und Orgelstücke veröffentlicht. Dazu kommen noch handschriftlich weitere Orgelstücke, ein Oratorium, ein Jahrgang Kirchenkantaten usw. Eins seiner Kirchenchorstücke, das mir eine hohe Meinung von seiner Tonsetzkunst beibrachte, hörte ich vor einigen Jahren in einem Konzerte des Berliner Domchores. Wichtiger aber ist für uns seine persönliche Bekanntschaft mit Händel und Seb. Bach und dann die Tatsache, daß manche Bachschen Werke lediglich in seinen Kopien überliefert sind. Diese wertvollen Handschriften besitzt die Königl. Bibliothek in Berlin. Nun fragte ich natürlich in Gräfenroda nach ähnlichen Hinterlassenschaften, wobei ich auf das ebenso natürliche allgemeine Achselzucken stieß. Immerhin war dem alten Gemeindevorsteher Graf, einem tüchtigen, durch den Bürgermeistertitel ausgezeichneten Manne, die einstige Gräfenröder Musikgröße nicht so unbekannt wie sonst wohl im Dorfe. Der Name Kellner ist dort nie ausgestorben. Musikalische Spuren schienen aber nicht vorhanden. Da ließ ich mir vom Gemeindediener, einem echten, uransässigen Gräfenröder, von der Orgel erzählen. Als sie vor längeren Jahren renoviert und mit einem neuen Gehäuse umgeben wurde, habe man drin eine Unmenge alten handschriftlichen Plunders gefunden, damit jedoch kurzen Prozeß gemacht. Was irgend aufhebenswert schien, sei in eine große Kiste gepackt, und die stände jetzt oben auf dem Boden der alten Schule. Ob Noten dabei wären, wußte sich der Erzähler nicht mehr zu erinnern. Immerhin scheint es mir wert, den Inhalt dieser geheimnisvollen Kiste einmal daraufhin nachzuprüfen. Könnten da nicht doch Handschriften Kellnerscher Kompositionen oder gar Kopien Bachscher Werke verborgen sein? Mein alter Freund Kopfermann, den ich darauf aufmerksam machte, wurde sehr animiert und setzte mir zu, die Sache für die Königl. Bibliothek zu verfolgen. Er starb dann aber, und zu den dort jetzt amtswaltenden Herren habe ich keine Beziehungen. Auch fehlt mir jeglicher Entdeckerehrgeiz. Vielleicht interessieren sich andere für die Geschichte, weshalb ich sie hier mitteilte.



„Gloria Arsena*)"

Oper von **August Enna**

Deutsche Erstaufführung in Halle a. S.

Im hiesigen Stadttheater fand August Ennas neue Oper „Gloria Arsena" bei ihrer deutschen Erstaufführung einen vollen, unbestrittenen Erfolg. Es handelt sich um ein technisch hochachtenswertes, musikalisch selbständiges und lebensfähiges Bühnenwerk, das in Deutschland starkem Interesse begegnen dürfte. Die Handlung (nach Alexander Dumas Novelle „Das Samthalsband") knüpft an den letzten Akt von „Hoffmanns Erzählungen" an und führt dieses Werk gewissermaßen weiter. Wie dort so greifen auch hier Anfang und Schluß ineinander, und dazwischen spielen sich in vier phantastisch kühnen Bildern die Traumerlebnisse Hoffmanns mit der Pariser Tänzerin Arsena (eine stumme Rolle) ab. Man kann wohl sagen, Enna hat mit seinem neuen Bühnenwerk die eigentliche „Hoffmann"-Oper geschaffen, denn in musikalischer Auffassung und stilistischer Durchführung steht „Gloria Arsena" über Offenbachs Schöpfung. Die Musik folgt den phantastischen Vorgängen in enger Anlehnung, in interessanter Farbenentfaltung und in gewählt moderner Harmonik, ohne undezent in der Instrumentation zu werden. Von dem Leitmotivsystem Wagners sah der Komponist ab. Wohl charakterisiert er seine Personen durch bestimmte Motive, läßt diese aber nur im Sinne von Erinnerungsmotiven wiederkehren. In der wüst ausgelassenen Revolutionsszene des dritten Bildes verwendet Enna in ausgiebiger Weise französisch-nationale Musikelemente und kommt zu pöbelhaft aufgeregten Klängen. Die fortlaufende musikalische Rede wird an wenigen Stellen durch geschlossene Formen unterbrochen,

*) Klavierauszug und Textbuch im Verlage von Breitkopf & Härtel in Leipzig.

wo Ennas Begabung für schön melodische Linienführung vorteilhaft in die Erscheinung tritt.

Die Aufführung war mit vieler Liebe und großem Verständnis für die Eigenart des Werkes vorbereitet worden und verlief glänzend. Direktor Sachse führte die Regie und zeigte lebensvoll gruppierte, reizvoll beleuchtete Bühnenbilder. Unter Leitung von Kapellmeister Braun hielten sich die Solisten, Orchester und Chor auf stattlicher Höhe. Der anwesende Komponist wurde am Schluß wiederholt hervorgerufen.

Paul Klanert



„Die Gezeichneten*)“

Oper in drei Aufzügen von Franz Schreker

Uraufführung im Frankfurter Opernhaus am 25. April 1918

Von Hugo Schlemüller

Uns Frankfurtern ist der Name Franz Schreker vertraut und wohlbekannt. Frankfurt ist die Wiege seines Ruhmes. „Der ferne Klang“ erlebte hier im August 1912 seine Uraufführung und trat von hier aus den Siegeszug durch die Welt an. Die zweite Oper (1913), „Das Spielwerk der Prinzessin“, hatte nicht den gleichen Erfolg, da der Künstler sich in allzu versteckter Symbolik gefiel. Jetzt scheint er mit seiner neuesten Oper „Die Gezeichneten“ die volle Höhe seiner merkwürdigen, etwas extravaganten, aber menschlich tiefen und starken Künstlerschaft erreicht zu haben. Er schuf sich selbst nach freier Erfindung sein Buch. Ein poetisches Werk, das zu lesen schon allein ein Genuß ist. Eine Märcheninsel ließ sich Alviano, der Genueser Edle der Renaissancezeit, gestalten. Er schmückte sie mit allen Künsten der Plastik und Malerei und hatte nur den einen Wunsch, Schönes und Prächtiges zu schaffen. Denn die Natur gab ihm zu seinem mißgestalteten Körper, der sein Leben glücklos und glückhungrig machte, einen unbezähmbaren Trieb, eine Gier, eine Sehnsucht nach Kraft und Schönheit. Liebe, sogar die käufliche, ward ihm bisher versagt. Seine Freunde, lebenslustige Jünglinge Genuas, entweihen die Insel durch Orgien. Das Volk empört sich über solch Treiben, und Alviano will sein Elysium der Stadt schenken, damit ein jeder daran Freude habe. Aus dieser hochherzigen Absicht entspringt seine „seligste Stunde“ und seine Vernichtung. Er lernt Carlotta, die Tochter des Podesta, des Bürgermeisters von Genua, kennen. Dieses schöne, zarte, empfindsame Mädchen, körperlich leidend, Malerin aus Beruf oder Neigung, ist seelisch etwas merkwürdig geartet. Die Bewerbungen der schönsten Jünglinge, selbst die des edlen Tamare, lassen sie kalt. Dem buckeligen, häßlichen Alviano aber kommt sie — allzu freien Sinnes, wie der Vater sagt — in absonderlicher Neigung entgegen. Sie will ihn malen, sein strahlendes Auge, seine schönheitsdürstende Seele. Im Atelier, während der Arbeit, schießt wie eine Stichflamme die Liebe in sengender Hitze empor. „Die Schönheit sei Beute des Starken“ — dies Motto wird gleich anfangs aufgestellt. Stark aber, brutal und selbstvergessend ist Alviano in seiner Liebe nicht. Er ist berauscht zur höchsten Leidenschaft, aber das Bild, das Carlotta symbolisch von ihrem eigenen Herzleiden gemalt, jene fürchterliche, große, bleiche, wächserne Hand, die sich um ein Herz krampft, dieses Bild läßt ihn seiner Braut, die ihm den Glauben an Gott und die Menschheit wiedergab, nur in Zartheit nahen — trotz der verführerischen Situation und roten Falernerweins. Über das lange Zwiegespräch des Herzogs mit Tamare, der Carlotta für sich begehrt mit der brutalen Gewalt des Sinnenmenschen, über die burleske Episode eines Räubers und seiner Haushälterin gehen wir hinweg, um zum Schlußakt zu kommen, dem eigentlichen Drama, zu dem alles Vorangegangene nur eine Vorbereitung war. Dieser letzte Akt, der auf jener Märcheninsel spielt, bildet in überwältigender Steigerung den Gipfelpunkt des ganzen Werkes. Inmitten der schwülen, berauschenden Atmosphäre einer Liebesnacht, inmitten dieser teuflisch sündhaften, erotischen Stimmung, die selbst den braven Bürgern Genuas in den Kopf steigt, inmitten dieser Schönheit, die er selbst geschaffen, wirkt der häßliche Körper Alvianos wie eine Fratze, wie ein scheußliches Untier in einem Beete voll schönster Blumen. Auch Carlotta wird angesteckt von dem dionysischen und paradiesischen Sinnenjubel, sie flieht ihren Bräutigam, um sich dem starken und schönen Tamare in die Arme zu werfen. Ein nicht leicht erklärlicher Umschwung, glaubhaft gemacht durch die Schwüle der Nacht und den allgemeinen Sinnentaumel, der auf dieser Insel wuchtet. Scharfe Kontraste und Konflikte entstehen. Wie ein wildes, gehetztes Tier schreit und hastet Alviano nach seiner Geliebten, kaum rührt ihn der Bannfluch der schwarzen Acht, die alles Unheil auf sein schuldloses Haupt ladet. Wie im Fieber ersticht er den Nebenbuhler, im Wahnsinn, verworrene Worte stammelnd, verläßt er den Schauplatz seines Schönheitstraumes, aus dem ihm ein fürchterlich Erwachen bereitet war. Eine große und schwere Aufgabe, rein szenisch diese phantastischen Szenen auf der Bühne in die Wirklichkeit umzusetzen. Um es vorauszunehmen, der Regie des Herrn Krähmer und dem Geschmack des Intendanten Geheimrat Zeiß ist es gelungen, diesen Akt auch äußerlich — trotz der beschränkten Materialverhältnisse — wirkungsvoll und pompös zu gestalten. Die bunt erleuchteten Eingänge zu den Grotten, der stilisierte Hintergrund, die nie erlöschende Bewegung auf der Bühne, der dahinstürmende Maskenzug, die geschickte Zusammendrängung des Volkes, alles vereinigte sich zu einem Bilde von steter Bewegung und schillernder Farbenpracht. Freilich der Komponist Schreker hat mit seiner Musik erst die rechte Stimmung erweckt. Seine Musik ist berauschend und sinnebetörend. Im letzten Akte voller Temperament und ungezügelter Leidenschaft. Hat man früher Schreker ob seiner verschwommenen, unbestimmten, dem Tonalitätsbewußtsein entschwindenden Klänge den deutschen Debussy genannt, so wird man Debussy jetzt als den französischen Schreker bezeichnen müssen. Denn er hat seinen französischen Kollegen weit hinter sich gelassen. Dazu sei bemerkt, daß Schreker eine durchaus feine, weitverästelte motivische Arbeit leistet, der nachzuspüren eine besondere Aufgabe ist. Seine Art zu instrumentieren verlangt ein Orchester von riesigen Dimensionen. Klavier, Celesta, 2 Harfen, Glocken und allerhand Schlagzeuge dürfen nicht fehlen. Das gibt dann Klänge von unerhört neuer und komplizierter Art. In den ersten beiden Akten in fast erdrückender Fülle, so daß sich die zarten, lyrischen Partien, mit denen Carlotta stets umgeben ist, als besonders maßvoll angenehm herausheben. Im letzten Akt aber verschmelzen Musik und Handlung zur berauschenden Wesenseinheit. Daß die Aufführung angesichts der ungeheuren Schwierigkeiten eine glänzende genannt werden muß, machte unserem Kunstinstitute besondere Ehre. Wie Dr. Rottenberg das Orchester zusammenhielt und bei ständigem Taktwechsel überall die Oberherrschaft behielt, konnte man nicht genug bewundern. Frau Gentner-Fischer spielte und sang die Carlotta mit bezaubernder Anmut und einer Leichtigkeit, die ihrer absoluten musikalischen Sicherheit entsprang. Den mißgestalteten Alviano gab Herr Ziegler mit realistischer und eindringlicher Charakteristik. Er verstand es, das Seelenleben des gequälten Mannes durchaus deutlich in Bewegung und Mimik widerspiegeln zu lassen, und fand auch stimmlich die rechten Töne. Seine halb gesprochenen Schlußworte wirkten erschütternd. Dem Ritter Tamare lieh Herr vom Scheidt die volle Wucht seines Organes. In kleineren Rollen waren so gut wie alle männlichen Künstler unseres Personals vertreten. Ihnen allen muß der Komponist dankbar sein. Bescheiden, wie er ist, wird er zu ihnen mit Alviano sagen: „Es halfen mir viele. Die Künstler wirkten — ich gab nur die Sehnsucht“. Das ausverkaufte, festlich gestimmte Haus folgte der Vorstellung mit steigendem Interesse und rief nach jedem Akte alle Beteiligten und den Komponisten ungezählte Male hervor. Dem Orchester und dem Chore kam ein großer Anteil dieses Triumphes zu.

*) Textbuch und Klavierauszug erschienen im Verlage der Universal-Edition, Wien-Leipzig.

Musikbriefe

Aus Berlin

Von Bruno Schrader Anfang April

Daß bei uns jetzt die Slaven und Magyaren obenauf sind, schrieb ich schon voriges Mal. Auch diesmal waren sie wieder Trumph — aber nicht Triumph, wie in meinem Briefe in Nr. 9 gelegentlich einer Aufführung der Alpensinfonie verbösert worden war. So hatte Selmar Meyrowitz zu seinem letzten Sinfoniekonzerte folgendes Programm: die sinfonische Suite Scheherazade von Rimsky-Korsakow, Arie aus Eugen Onegin von Tschaikowsky, die Orchesterdichtung Mona Lisa Gioconda von Rozycki, Arie aus Halka von Moniusko und das Orchesterstück Feuerwerk von Strawinsky. Die Neuheit von Rozycki bewies wieder, daß man es in diesem Komponisten mit einem unserer kräftigsten zeitgenössischen Talente zu tun hat, die von Strawinsky hingegen, wie man durch eine virtuose Instrumentation erfolgreich über die bitterste Gedankenarmut hinwegtäuschen kann. Der Dirigent bewährte sich wiederum glänzend. Hermann Jadlowker, der Hunderttausendmarkstenor von der Königl. Oper, sang die Arien. Er wirkte auch in dem Konzerte mit, das der sympathische E. N. von Reznicek für die eigene Muse gab. Die Ouvertüre zur Oper Donna Diana, die Lustspielouvertüre und das große „sinfonische Lebensbild" Schlemihl, also hier bereits schon früher aufgeführte Werke, waren der Kern des Programmes, drei deutsche Volkslieder und zwei Gesangsstücke aus der Oper Ritter Blaubart die Zwischenpartien. Reznicek zeigte sich in allem wieder als erfindungskräftiger Tondichter, vortrefflicher Satzkünstler und feiner Kolorist. Schlüge er nicht gelegentlich in die Bahnen des extremen Modernismus aus, würde man ihn als einen Vertreter echter, wahrer Musikkunst preisen können. Jedenfalls bleibt er eine beachtenswerte Erscheinung. Ein Sinfoniekonzert von Julius Prüwer begann mit der großen Manfredsinfonie Tschaikowskys, brachte dann Orchesterlieder von Zdenko Fibich, V. Novak, G. Jindřich und schloß mit der Ouvertüre zu Smetanas Verkaufter Braut. Der über eine Stunde lange Manfred interessierte sehr und verdient mehr Beachtung, als ihm geschenkt wird. Von den Orchesterliedern sind die von Fibich — die alte dreistückige Tragödie „Entflieh mit mir und sei mein Weib" — nachdrücklichst als schöne, erfolgreichere Gesangsmusik zu empfehlen. Friedrich Plaschke aus Dresden bewies mit ihrem Vortrage seine Meisterschaft im Konzertgesange auf das glänzendste. Er überragt seinen hiesigen Königl. Baritonkollegen, den exaltiert umschwärmten Josef Schwarz, um mindestens Haupteslänge. Das möge den Berlinern extra unter die großspurige Hochnasigkeit gerieben sein. Der Konzertgeber bewährte sich als erfahrener, umsichtiger und ruhiger Orchesterleiter. Möge er bald einmal wiederkommen! Weiter konzertierten die beiden jungen ungarschen Pianistinnen Nelly und Elisabeth Kotanyi mit dem Philharmonischen Orchester. Sie spielten zunächst Liszts Fantasie über Beethovens Ruinen von Athen, Ungarsche Fantasie und Esdur-Konzert, dann das Bmoll-Konzert von Tschaikowsky — also auch wohl ein slavisch-ungarsch sein sollendes Programm. Ich habe aber die konventionelle Lüge von der ungarschen Nationalität Liszts in meinem Liszt-Buche widerlegt. Wer nach den dort vorgebrachten Gegenbeweisen noch an Liszts deutscher Abstammung und Stammeszugehörigkeit zweifelt, der will die Wahrheit nicht. Mit der Fantasie über die Ruinen von Athen erwarb sich Nelly Kotanyi ein Verdienst, denn das Werk wird vernachlässigt, obwohl es eines der besten Liszts ist. Die Schwestern haben Vortragstemperament und eine saubere Technik, obwohl da die Sauberkeit ab und zu — wie z. B. in dem gefürchteten Eingange des Lisztschen Esdur-Konzertes — durch eine bedenkliche Vereinfachung des Klaviersatzes erreicht wird. Großen Erfolg hatte wieder der ungarsche Geiger Emil Telmanyi, die gewohnten ausverkauften Häuser sein berühmter Landsmann Vecsey usw. — alle Namen kann ich hier nicht aufzählen. Wenden wir uns statt dessen zu den Deutschen! Da ist denn eines Ereignisses zu gedenken, das alle übrigen in Schatten stellt: der Aufführung von Beethovens achter und neunter Sinfonie durch den „alten Leipziger" Max Fiedler. Hier konnte man den echten Beethoven in seiner ganzen kollossischen Größe schauen. Die Art, wie Fiedler die letzte Sinfonie des erhabenen Klassikers zum Leben erweckte, erinnerte die ältesten Fachgenossen an Hans Richter. Derselbe Zug aufs Ganze, der das Kunstwerk nicht zerfasert, aber trotzdem seine Details in sorgsamer Ausarbeitung vorträgt! Wir haben hier jeden Winter Aufführungen durch R. Strauß, Weingartner und Nikisch, aber die sind alle durch die Fiedlersche übertroffen. Darin sind wir Fachleute einig, und es mag angesichts der betrübenden Tatsache, daß hier, trotzdem es sich um den Pensionsfonds unserer Philharmoniker handelt, so mancher Platz leer war, wo sich anderseits die Leute um die Plätze für die am 8. April bevorstehende Aufführung durch Weingartner bereits prügeln, nachdrücklich in die Welt hineingerufen sein: Fiedler ist der größte lebende Beethoven-Dirigent. Glücklich die Stadt, die seine Kraft jetzt besitzt! Dicht vorher war eine andere Aufführung der neunten Sinfonie, unter Mörike im Deutschen Opernhause, zu der uns aber keine Billetts zugestellt waren. Das Werk, einst ein Musikfestweihestück, ist in Berlin alltäglich geworden. Wenn das Beethoven geahnt hätte! Auch ein anderer wahrhaft großer Dirigent erfreute uns wieder: Karl Panzner. Er bescherte uns Mozarts Serenata Notturna (Serenade Nr. 6) für zwei kleine Orchester und Schumanns Dmoll-Sinfonie. Dazwischen spielte die Pianistin Gisela Springer Mendelssohns Gmoll-Konzert und Chopins Fmoll-Konzert, ersteres mit virtuosem Elan, letzteres etwas zu trocken. Helle Begeisterung entflammte hingegen Edwin Fischer mit Beethovens Esdur-Konzerte, das er an einem sogen. Beethoven-Brahms-Abend Wilhelm Furtwänglers vortrug. Edwin Fischer und Joseph Schwarz sind zwei neue Klaviersterne Berlins, die so ziemlich über Nacht ausstrahlten, aber als fertige, ausgereifte Größen. Da haben ihre Konzerte dann einen gewaltigen Zulauf. Solcher wird auch Moriz Rosenthal zuteil, dem Klavierhistoriker à la Rubinstein: stets ausverkauftes Haus! Er war in seinem Zyklus letzthin bei Chopin angelangt. Ich behalte mir Näheres als Schlußwort vor. Dann wollen wir auch die historische Auswahl unter die Lupe nehmen. Die Programme enthalten wenigstens keine falschen Daten. Dagegen war auf dem des St. Ursulachores wieder einmal der Vater Alexandro Scarlatti mit dem klavierklassischen Sohne Domencio verwechselt. Doch traten hier die Klaviervorträge nur als Lückenbüßer auf. Die Hauptsache bestand in den schlechthin meisterlich gesungenen Frauenchören, die nach Morley, Gastoldi, Donati und alten Deutschen bearbeitet waren. Dem Chorleiter Eduard Goette sei attestiert, daß er seine jugendliche Sängerinnenschar auf die höchste erreichbare Leistungsfähigkeit gebracht hat. Der Chor gehört zu den besten in der Welt.

In der Kammermusik hatte das Hamburger Trio der Herren Schmid, Gesterkamp und Kropholler bemerkenswerte Erfolge. Dieses vortreffliche Ensemble ließ an seinen drei Abenden Klaviertrios von Beethoven, Schubert und Brahms, ferner Violin- und Violoncellsonaten von Beethoven, Brahms und R. Strauß hören. Brahms hatte dabei das große Wort; der letzte Abend, an dem auch sein Klavierquartett in Gmoll gespielt wurde, gehörte ihm sogar ausschließlich. Es stand dieser Zyklus also im Zeichen des Hamburger Lokalgottes, des musikalischen genius loci der alten See- und Hansestadt. Brahms' Fdur-Violoncellsonate prangte auch an dem Sonatenabende, den Frau Margarethe Ansorge und Hermann Hopf, ein neuer Violoncellist der Philharmoniker, gaben. Vorher kam Conrad Ansorges Dmoll-Sonate Op. 24 und anfangs die in Ddur Op. 58 von Mendelssohn. Diese Konzertsaalrarität war das Beste und Anregendste. Das Zusammenspiel der beiden Konzertgeber ließ wenig zu wünschen übrig.

Was nun die Liederabende anbetrifft, so ist deren Zahl nicht „wahrscheinlich“, wie das Druckfehlerteufelchen in eingangs erwähnter Nr. 9 verböserte, sondern „tatsächlich“ Legion. Das entschieden von der Kriegsverwahrlosung der Jugend betroffene, bekanntlich schon in normalen Zeiten reichliche ungezogene Bürschlein hat da auch den Weimarer Spohr-Schüler Kömpel verunstaltet und die im historischen Kammerkonzerte Helene Siegfrieds gespielte Quartettfuge S. Bach anstatt Mozart zugewiesen, von sonstigen losen Streichen ganz zu schweigen. Wichtiger ist, eine andere Sache aufzuklären. Da schrieb mir ein Herr aus Amsterdam, weshalb ich die holländischen Konzertgeber „ignorierte“? Nun deshalb, weil zu deren Konzerten nie Billetts einlaufen. So zu denen des Holländischen Trios, der Sängerin Culp, des Sängers Meschaert e tutti quanti. Wir haben aber beschlossen, niemandem mehr wegen seiner Konzerte nachzulaufen, um Herolde seines Ruhmes sein zu dürfen. Mögen die Herrschaften da besser auf ihre Agenturen achten und sehen, daß die 80—100 (!) „Pressekarten“, die ihnen in Rechnung gestellt werden, auch wirklich an die Presse kommen. Wie hier gewirtschaftet wird, das geht wirklich auf keine Kuhhaut und verdient, neben andern „Mißständen“ einmal in einem besonderen Aufsatze beleuchtet zu werden. Kollege Maurer hatte das Thema unlängst in einem öffentlichen Vortrage mit Diskussion beim Wickel. Leider verlief aber die Sache wie das Hornberger Schießen. So viel ist hingegen sicher, daß sich der „Verband konzertierender Künstler“ nicht fähig gezeigt hat, die Verhältnisse zu bessern, und daß das zunehmende „Selbstarrangement“ den Kohl vollends fett macht. Da haben die Herren „Konzertdirektoren“ von Beruf allen Grund, über solche Gegenbewegungen zu lachen. Außerdem gehören zwei Dinge dazu, die dafür nicht in den nächst beteiligten Kreisen zu haben sind: Einigkeit und Geld. Erstere versteht sich von selbst, und Unternehmungen, die nicht entsprechend finanziert werden können, sollten überhaupt nicht begonnen werden. Das mögen sich die überlegen, die es angeht.

Aus Prag

Von Edwin Janetschek

Ende März

Unsere Konzertsäle und Theater waren nie so gefüllt, zeigten nie ein so reiches, toilettenprächtiges Bild wie gerade in den letzten Kriegsjahren. So müssen auch die Musen an die Kriegsgewinner glauben lernen! Unsere Konzertarrangeure, Theaterleitungen und die ausübenden Künstler selbst können den Ansprüchen des Publikums kaum mehr gerecht werden; würde sich die Anzahl der gegenwärtigen Konzerte und Theatervorstellungen auch verdoppeln, sie würden kaum ausreichen, den erwachten Kunsthunger, das plötzlich rege gewordene Bedürfnis der über Nacht reich und konzertfähig gewordenen Menschen zu befriedigen.

Solange diese geänderten Konzertsaalverhältnisse und das neuerstandene Konzert- und Theaterpublikum der Kunst und den Künstlern förderlich sind, dadurch nämlich, daß sie die Ausübungsmöglichkeit der Kunst fördern und den Broterwerb der Künstler günstiger gestalten, können wir uns dieser Tatsache freuen. Aber die ausübenden Künstler mögen es sich in dieser Zeit öfter als je vorsagen, daß sie in erster Linie ihrer Kunst zu dienen haben, nicht aber dem Publikum, sonst könnte es leicht zu einer Degenerierung unseres ganzen Kunstlebens und der Kunst selbst kommen!

Unsere Konzertsaison geht langsam ihrem Ende entgegen. Es sei hier rühmend für unser Prager Musikleben festgestellt, daß die Qualität der Konzerte nicht nur gleichgeblieben ist, sondern vielfach noch einer Steigerung fähig war.

Dies gilt vor allem von den philharmonischen Konzerten unserer deutschen Theaterleitung, deren Programme erlesensten künstlerischen Geschmack mit gesteigerter Interessantheit verbanden und deren Ausführung unter Alexander von Zemlinskys glänzender Leitung den Orchesterkörper unseres deutschen Theaters mit den größeren Aufgaben gewachsen zeigte. Das Hauptwerk des dritten in der Reihe dieser Konzerte war Mahlers „Lied von der Erde“, diese so eigenartigneue (in Form und Inhalt) Sinfonie in sechs Gesängen des frühverstorbenen Meisters, während den ersten Teil Beethovens „Vierte“ bildete. Die Soli in der Mahler-Sinfonie sangen Hansi Weiner von der Wiener Volksoper, eine mit ebenso schönen Stimmitteln begabte wie warm empfindende Künstlerin, und der stimmlich leider nicht mehr überzeugende Wiener Konzertsänger Paul Schmedes. Das vierte philharmonische Konzert bescherte uns Brahms' lange nicht gehörte „Akademische Festouvertüre“, Beethovens „Eroica“ und als das Hauptinteresse des Abends in Anspruch nehmende Werk Schönbergs sinfonische Dichtung „Pelleas und Melisande“. Während Schönbergs Werk seinerzeit bei seiner ersten Prager Aufführung von der Mehrzahl des Publikums abgelehnt worden war, erzielte es diesmal einen unbestrittenen, glänzenden Erfolg, der um so schöner war, als er dem anwesenden Tondichter unmittelbar zuteil wurde. Der Erfolg Schönbergs war freilich zum großen Teile ein Erfolg des Dirigenten Zemlinsky, der sich Schönbergs sinfonischer Dichtung mit aller erdenklichen Liebe und Begeisterung angenommen und sein Orchester zu unübertrefflichen Leistungen angespornt hatte.

Ein bedeutsames musikalisches Ereignis in den Räumen unseres deutschen Theaters war der unter Mitwirkung des Prager Deutschen Männergesangvereins im Monat März veranstaltete Beethoven-Abend, der unter diesem bescheidenen Titel ein großzügiges, selten gehörtes Programm Beethovenscher Chorwerke darbot, nämlich die große C dur-Messe, von der der Musikgelehrte Swoboda behauptet, daß sie „ein würdiges Tonwerk sei, ohne gerade durch Genialität aufzuragen“, ferner die Chorfantasie Op. 80 und schließlich als Erstaufführung für Prag des Meisters erst vor 20 Jahren aufgefundene Kantate auf den Tod Kaiser Josefs II., ein vielfach noch Mozartschen Geist atmendes, aber immerhin bereits in mancher thematischen und harmonischen Wendung den Löwen ankündigendes Jugendwerk Beethovens. Der Deutsche Männergesangverein zeigte sich bei der Ausführung dieser Werke als ein unter Zemlinskys musikalischer Führung zu erstklassiger Güte herangereifter Chorverein, dessen Haupttugenden rhythmische und dynamische Abschattierungskunst sind. Das mitwirkende, aus Mitgliedern unserer Opern zusammengesetzte Soloquartett war eines der besten, die man hier je zu hören Gelegenheit hatte. Diesem, den Charakter einer Premiere tragenden Konzerte war ein einführender Vortrag des heimischen Musikkritikers Felix Adler vorangegangen, eine Übung, für welche der Prager Deutsche Singverein mit seinem ausgezeichneten, musikgelehrten Dirigenten Dr. Gerhard von Keußler Schule gemacht zu haben scheint.

Der letztgenannte Verein unter Dr. von Keußlers tüchtiger Leitung war in der Berichtszeit mit zwei großen Konzerten vertreten. Das erste derselben brachte eine Wiederholung des Keußlerschen Oratoriums „Jesus von Nazareth“, das übrigens kürzlich auch in Deutschland seine Erstaufführung in Elberfeld erlebte. Die zweite Aufführung überbot die erste womöglich noch hinsichtlich der gesangstechnischen Durchführung und stilistischen Reinheit, so daß der Eindruck des wundervollen, modernste Kunst und doch auch klassischen Geist atmenden Werkes noch vertiefter und eindringlicher war als seinerzeit bei der unter der Nervosität der Uraufführung stehenden Wiedergabe. Das zweite Konzert war wiederum ein Bach-Abend, der in schlechthin mustergültiger und fast unübertrefflicher Ausführung drei der schönsten Kantaten aus Bachs überreicher Sammlung brachte, und zwar eine Weihnachts-, eine Oster- und eine Himmelfahrtskantate. In der Weihnachtskantate stellte sich Keußler auch als Bach-Bearbeiter vor, der einen wirklich stilgemäßen und dabei klanglich schönen und wirkungsvollen Continuo zu setzen versteht. Findet Keußler, der selbst auch ein feinsinniger und geistreicher Poet ist, nun auch noch den Mut, bei Wahrung aller Pietät die naiven Texte der Bachschen Meisterwerke zu

modernisieren, so haben wir in ihm nicht einen, sondern den berufenen Bach-Apostel der Gegenwart.

Über die letzten 10 Konzerte der Böhmischen Philharmonie unter Dr. Wilhelm Zemáneks Leitung vermag ich leider nichts zu berichten, da ich eine Karte zur Berichterstattung nicht erhielt. Bei den beiden vorbesprochenen Konzerten des Singvereins besorgte übrigens diese ausgezeichnete Orchestervereinigung den instrumentalen Teil.

Rundschau

Oper

Darmstadt Ende Januar

Wenn ich bemerke, daß letzthin eine Zeitlang Försterchristel, Wie einst im Mai, Dreimäderlhaus, Csardasfürstin, Glücksmädel, Polenblut, Filmzauber, Einer von uns're Leut' sozusagen die Hauptbestandteile des musikalischen Spielplanes waren, so wird für Wissende kein Zweifel sein, daß dies nicht der von sonsther gewohnten Höhe des hiesigen Hoftheaters entspricht (die Unstimmigkeit darüber hatte sich auch weiterer Kreise bemächtigt). Man kann doch nicht annehmen, daß die verantwortliche Leitung eines derartigen Institutes vom Range einer Hofbühne ohne Rücksicht auf künstlerische Gesichtspunkte rein finanzielle Interessen verfolgt und diese der Beweggrund zu der etwas sonderlichen Auswahl des Spielplans gewesen wären. Daher glauben wir bei der sonst anerkennenswerten Arbeit annehmen zu dürfen, daß wir es hier nur mit einer vorübergehenden Erscheinung zu tun gehabt haben, die ihren Grund in äußeren, nicht zu umgehenden Schwierigkeiten barg. Und in der Tat scheinen uns die neuesten Erfahrungen recht geben zu wollen.

Die künstlerische Ausbeute ist also nur sehr mäßig. An erster Stelle wäre Weingartners Jugendoper „Genesius" zu nennen, die hier anläßlich des Geburtsfestes des Großherzogs ihre Erstaufführung feierte und der man mit großer Spannung entgegensah, zumal da zwei Tage zuvor der gefeierte Dirigent seine Kunst und Weltanschauung in einem formal glänzend ausgearbeiteten Vortrag präzisiert hatte („Über die Grenzen der Musik" vgl. Nr. 51/52 Jahrgang 1917 dieser Zeitschrift; inzwischen auch in Berlin und Wien gehalten). Das Werk errang denn auch einen nicht geringen Publikumserfolg, der aber in den nächstfolgenden Wiederholungen abzuflauen schien, so daß nur schwache Aussicht besteht, daß sich das Werk lange halten wird. Der Vorzug dieser Oper liegt in einer streng konzipierten Dramatik und Charakteristik; dabei in einer edlen Sprache, die freilich stellenweise sehr stark an Wagners Manier erinnert, dessen Einwirkung sich auch deutlich in der Idee des Erlösungsmotivs zu erkennen gibt. Nach der reinmusikalischen Seite vermag man von einer stilbildenden, selbstschöpferischen Persönlichkeit und Originalität nicht überzeugt zu werden. Es herrscht eine gewisse Unselbständigkeit, und die Bahnen, die hier Weingartner beschreitet, liegen handgreiflich zutage. Dialogbehandlung, ausgedehnte Monologe, die den Fluß der Handlung zu hemmen drohen, lassen sofort wieder auf Wagner als Vorbild schließen. Der Stempel eines Jugendwerkes (trotz seiner starken Überarbeitung) kennzeichnet sich sehr charakteristisch in der Stilvermischung und Verquickung von Wagners musikalischem Drama und Meyerbeers großer historischer Oper. Wie etwa der erste Akt in seinem ersten Aufzug unverkennbar an Parsifal gemahnt, so der zweite Aufzug an Verdis Aida. Weingartners Oper verlangt eine vorzügliche Solistenbesetzung, ein Orchester von hoher Leistungsfähigkeit, wohldisziplinierte Chöre und einen großen szenischen Aufwand. Mit einigen Ausnahmen wurde diesen Anforderungen auch vollkommen entsprochen und konnte nach dieser Richtung befriedigen, wenn wir auch von einem unbestreitbaren Werte der Oper nicht überzeugt sind. Haben wir es im Genesius mit einer Weltanschauungsidee zu tun, die das ethische Moment stark betont, so vermissen wir dies gänzlich bei Goldmarks „Königin von Saba". Auf Glanz und Effekt aufgebaut, ist jeder Klang raffiniert berechnet, wobei ihm sein Librettist S. Mosenthal sehr in die Hände arbeitete. Das Süßliche der Goldmarkschen Tonsprache kann nachgerade abstoßend wirken. An Reichtum der Ausstattung ließ man es bei der hiesigen Wiedergabe nicht fehlen. Die gesanglichen Leistungen waren vorzüglich. Die Weihnachtszeit brachte eine mustergültige Neueinstudierung des Humperdinckschen Märchenspiels „Hänsel und Gretel" (Dirigent: E. Kleiber) mit seinen herzigen Kinderweisen. Mag auch der Aufwand der musikalischen Mittel nicht im rechten Verhältnis zu dem einfachen Kinderspiel stehen und die musikdramatische Einkleidung im Prinzip verfehlt sein, so war nichtsdestoweniger der Gesamteindruck (auch trotz der veralteten Inszenierung) unstreitig so günstig, daß Wiederholungen nicht von der Hand zu weisen wären.

Nächst Wagner erfährt hier Verdi die meiste Pflege. Man wollte ja nichts einmal dagegen einwenden, solange das gesamte Schaffen Verdis berücksichtigt würde. So aber greift man leider zu dessen späteren Werken (Othello, Falstaff) gar nicht oder nur sehr, sehr selten. Neuerdings grub man wieder „Traviata" aus mit ihrem unerfreulichen Texte. Die Schwierigkeiten der Titelrolle stellen erhebliche Anforderungen: die Aufgabe blieb zum guten Teil ungelöst. Weit besser stand es mit Violettas Geliebten, Alfred Germont, den Herr Mann glänzend interpretierte. Seine Stimmschulung befähigt ihn in erster Linie zu dem „schönen Gesang", und es wird für unser Operninstitut ein schmerzlicher Verlust sein, wenn Herr Mann mit Ende der Spielzeit von uns scheidet, um an die Berliner Hofbühne zu gehen. — Eine andere Belcantooper Verdis, der „Troubadour" feierte am 17. Januar ihre 125. Aufführung (zum ersten Male: 2. Dezember 1855), der sich am 21. Januar Flotows recht verblaßte Spieloper „Martha" (zum ersten Male: 23. September 1849) mit 150 zur Seite stellte. Dank einschmeichelnder Melodien findet freilich dieses Stück auch heute noch das Gefallen der großen Menge. Ein gleiches Sentimentalitätswerk gab man in Kienzls süßlichem Evangelimann. Den Jubiläen des Troubadours und der Martha schloß sich am 29. Januar der Fliegende Holländer an (zum 100. Male; Erstaufführung: 20. November 1870).

Mehrere Bewerber traten bereits für frei werdende Stellen auf. Engagiert wurden Frl. Jungbauer vom Hoftheater in Altenburg für das Koloraturfach und Herr Jonsson (Kiel) — ein Isländer, wie man in der Presseanzeige eigens vermerken zu müssen glaubte — als Heldentenor. Ob damit die leidige Frage nach einem wirklichen Vertreter dieses Faches endgültig beigelegt ist, bleibt noch abzuwarten.

Erwähnen wir in Kürze noch eine treffliche Wiedergabe von J. Offenbachs Meisterwerk „Hoffmanns Erzählungen", desgleichen von Siegfried und Carmen, so ist das Bemerkenswerteste erledigt. Was wir noch immer schmerzlich entbehren müssen, sind Mozarts Meisterschöpfungen. Und das in der Zeit der Mozart-Renaissance! Ist es der Mangel an Mozartscher Gesangskultur oder befürchtet man leere Häuser, d. h. Interesselosigkeit und Unverständnis des Theaterpublikums? Das wäre denn doch etwas blamierend für die musikliebende Künstlerstadt Darmstadt.

Jos. M. H. Lossen

Konzerte

Gera Ende Januar

In der ersten Hälfte der diesjährigen Winterkonzertzeit waren, wie seit dem Kriege hier üblich, ausländische Werke ganz aus den Programmen verschwunden, ohne daß man es merkte oder besonders vermißte. Dagegen nahm man sich wieder mit Liebe guter deutscher Neuschöpfungen an und tat recht daran. So brachte der Musikalische Verein neben Beethovens siebenter und Brahmsens erster eine neue (vierte) Sinfonie von Weingartner, Werk 61 Fdur, die, ohne dem Hörer die Lösung gedankentiefer Probleme zuzumuten, nach dem etwas absonderlichen Eingangssatz in anmutigen Motiven sich ergeht, im dritten Satz einen Ländler

bringt und diese Stimmung auch aufs Finale ausdehnt. Das war leicht faßlich und fand hier lebhaften Anklang. Auch die Variationen und Rondo über ein altes Volkslied von Josef Haas, Werk 45, erschienen geistreich, nach Brahmsschen Vorbilde, aber doch eigenartig; am klarsten gab sich das Rondo. Auch kam hier sowie in den Kapellkonzerten Bach zu gebührender Achtung mit dem Brandenburgischen Konzert F dur und einer Suite in D, wobei jene von etwas robuster Seite, diese entschieden in lieblicher Weise sich zeigte. Die „Moldau" von Smetana brachte die Herzen der Hörer wieder in freudige Wallung. Solistisch wirkte die Kgl. Bayr. Kammersängerin Frau Faßbender aus München mit Bruchstücken aus Wagners Tristan und Götterdämmerung (Isoldes Liebestod und Brünnhildes Schlußszene), die ihre hervorragende Begabung naturgemäß nicht so zeigen konnte wie auf der Bühne. Das Orchester begleitete musterhaft und brachte die selbständigen Stücke: Tristanvorspiel und Trauermarsch (Götterdämmerung), den genannten Gesangsleistungen ebenbürtig. Alfred Hoehn aus Frankfurt a. M. (Pianist) spielte Schumanns A moll-Konzert, Werk 54, mit glänzender Technik und überschäumendem Jugendfeuer, Prof. Kiefer aus Dresden stellte in Dvořáks Cellokonzert eine abgeklärte, nach jeder Richtung vorzügliche Leistung hin, und Prof. Havemann ebendaher gab mit Mendelssohns Violinkonzert und Joachims Variationen mit Orchester einen Beweis seines hervorragenden Könnens, das blendende Technik mit innigem, gesangreichem Tone verband. Noch wäre Gräners Sinfonietta, Werk 27, für Streichmusik und Harfe zu erwähnen, die trotz sorgfältiger Ausführung keinen besonderen Eindruck machte.

In den Konzerten der Hofkapelle war derselbe Gräner mit seiner „Musik am Abend" vertreten, die in ihrer intimen Darstellung sich als bedeutender erwies als die erwähnte auf den Tod eines Kindes geschriebene Sinfonietta. Zwei tragische Ouvertüren gab es zu hören: von Brahms, Werk 81, und von Ernst Boehe, Werk 10. Erscheint die erste dunkler und für die Deutung unbestimmter, weil dem Hörer dafür größerer Spielraum bleibt als z. B. in den Sinfonien desselben Meisters, so ging der Verfasser den zweiten Wagnerschen Anklängen nicht aus dem Wege, zog aber durch klare Motive und gewandte Instrumentierung die Aufmerksamkeit mehr auf sich. Neben der bekannten zweiten Sinfonie Beethovens kam Schuberts fünfte (B dur) zu Gehör, die ziemlich selten gespielt wird, aber doch auch als Jugendwerk mehr Beachtung verdient. Zwei Werke von R. Strauß gab es noch: die Liebesszene aus der Oper „Feuersnot", die in farbenreichem Orchestergewande einen wohligen Eindruck hinterließ, und die Tondichtung „Don Juan", die eine glänzende Wiedergabe erfuhr. Von Neuheiten für uns sei zunächst Bruckners erste Sinfonie (C moll) erwähnt. Am lebhaftesten wirkte das Scherzo, hiernach das Adagio mit seiner religiösen Innigkeit, sowie das breite und phantastische Finale, während der dreiteilige Eingangssatz dem Hörer größere Aufgaben stellte. Jedenfalls kommt sonach auch die Bruckner-Pflege hier zu ihrem Rechte. Mozarts Sinfonie concertante mit Solovioline und Soloviola (Hofkonzertmeister Blümle, Kammermusiker Zährl) war bei der gegenwärtig herrschenden durchaus ernsten Stimmung ein lieblicher Gang ins Reich der Harmlosigkeit; frisch musizierten die Solisten in reich verzierten Gängen, prächtig begleitete das Orchester. Hofkonzertmeister Blümle konnte noch mit Beethovens Violinkonzert, Werk 61, sein bedeutendes Können zeigen, und Kammermusiker Schmidt gab sich mit Schumanns Cellokonzert, Werk 129, als der ernste, denkende und gewandte Spieler wieder zu erkennen, als der er hier allgemein geschätzt wird. Hofkapellmeister Laber führte in den genannten Konzerten seine Musikerschar sowohl in den selbständigen Werken als in Begleitung der Solisten wieder als hervorragend geschult vor, was ihm auch bei auswärtigen Darbietungen überall gern bestätigt wird. Die Kammermusik bot einen Brahms-Trioabend von seltenem Reize. A. v. Roessel aus Leipzig zeigte sich wieder als trefflicher Kammermusikspieler am Flügel. Bei allem Wechsel der Teilnehmer war das geistige Band stets vollkommen hergestellt, mochte es nun Werk 114, A moll, sein, das Klarinette (Kammermusiker Melotte) und Violoncello (Schmidt) als Beteiligte stellt und wobei die Weichheit und Tonschönheit des Bläsers so wohltuend berührte, oder Werk 40, Es dur, in dem das Horn (Kammermusiker Zenner sich neben der Violine (Blümle) einer bewunderungswerten Mäßigung befleißigte und nirgends unnötig hervortrat. Auch das dritte Werk, Werk 101, C moll, mit Violine und Violoncello (Blümle, Schmidt), das sich mit großer Kraft und schlagfertiger Kürze gab, war durch energischen Strich und klare Darbietung ausgezeichnet. Besondere Beachtung verdiente noch ein Sonatenabend der Brüder Fritz Busch aus Aachen (Klavier) und Adolf Busch aus Wien (Violine), die drei Beethovensche Sonaten G dur, Werk 96, C moll, Werk 30 Nr. 2, und F dur, Werk 24, in hervorragender Weise nach technischer wie geistiger Richtung vorführten. Der Geraer Damenchor, von der Gesangspädagogin Frl. Gertrud Müller hervorragend geleitet, ließ in einem Kirchenkonzerte Puer natus und den 83. Psalm von Rheinberger hören, brachte die geistlichen Gesänge, Werk 37, von Brahms sowie den 1. Psalm von Radecke und bewies wieder seine große Tonsicherheit, Reinheit und Vortragskunst in den unbegleiteten Stücken, die großen Eindruck hinterließen. Solistisch war neben Schülerinnen Frl. Müllers noch Frl. Hanne Müller-Rudolph aus München (für diesen Herbst ans Hoftheater Koburg verpflichtet) tätig, die eine Schülerin von Prof. Felix v. Kraus und Trägerin des diesjährigen Mottl-Preises, ihre gewaltigen Stimmittel in „Höre, Israel" aus Mendelssohns Elias und dem 23. Psalm von Liszt in bedeutender geistiger Reife und unter Entwicklung großer klanglicher Schönheit ausströmen lassen konnte. Die Harfenbegleitung war bei Frau Haydeé-Schmidt in besten Händen. Organist Max Fest aus Leipzig gab neben feinfühliger Begleitung noch mit Piuttis Orgelsonate E moll, Werk 27, einen Beweis seiner künstlerischen Fertigkeit.

Paul Müller

Anfang April

Hannover Im siebenten Abonnementskonzert der Königl. Kapelle spielte Ad. Busch aus Wien das Beethovensche Violinkonzert mit idealer Abgeklärtheit des Tones und vollendeter Ausgeglichenheit in technischer und rhythmischer Beziehung, Eigenschaften, die auch dem als stürmisch verlangte Zugabe gewährten Präludium von Bach zugute kamen. An Orchesterwerken kamen Haydns D dur-Sinfonie Nr. 2 und Smetanas klangschöne „Moldau" und — als örtliche Neuheit — „Schauspielouvertüre" von Erich Korngold unter Kapellmeister Lerts schwungvoll-zielsicherer Leitung prächtig zu Gehör. Korngold zeigt auch in dieser Ouvertüre den mit der Orchestertechnik und äußerlichen Mache vollvertrauten Tonschöpfer, der aber zwischen pathetischen, tragischen und trivialen Gedanken plan- und ziellos hin und herschwankt. Die Einleitung mit ihren einem Grillenzirpen ähnlichen Geigenfiguren und der triviale Nachsatz zu dem Seitenthema passen zu den übrigen Themen des Werkes wie die Faust aufs Auge. Eigentümlicherweise hatte man den auf den 9. März, das Datum des genannten Konzertes, fallenden Gedenktag, nämlich den 30 jährigen Todestag Kaiser Wilhelms I., ganz unberücksichtigt gelassen. — Im achten Abonnementskonzert gab es eine Uraufführung, nämlich die sinfonische Fantasie „Nachtwanderung" des hier lebenden Jos. Frischen, Dirigent der „Musikakademie" und des „Männergesangvereins". An der Hand eines selbstverfaßten Gedichtes als Programm schildert der Tondichter eine Reihe von Einzelbildern, die einem mächtigen Wanderer begegnen. Der Anblick des Sternenhimmels, Nymphenreigen, nächtlicher Kirchhof, Spukerscheinungen, Sonnenwendfeier und anbrechender Morgen sind die einzelnen Stationen, die der Wanderer erlebt, und Frischen schildert die einzelnen Eindrücke mit orchestral äußerst geschickter Aufmachung, die der Fantasie des Hörers in jedem Bilde lebhaft entgegenkommt. Die thematische Erfindung ist gediegen, stets vornehm und geschmackvoll, ermüdende Längen sind geschickt vermieden. Das Werk brachte dem persönlich dirigierenden Komponisten einen ehrenvollen Erfolg ein. Vorher kam unter Kapellmeister Leonhardts Leitung Mozarts „dramatische" Sinfonie in G moll ganz ausgezeichnet herausgearbeitet zu Gehör, und außerdem erspielte

sich unser Konzertmeister Prof. Riller mit Mozarts A dur-Violinkonzert einen in seiner Grazie und Tonschönheit kaum zu übertreffenden Erfolg. Einige Lieder für Bariton (Beethoven, Schumann, Strauß) fanden in Max Krauß, unserem vorjährig-einjährigem Heldenbariton, einen geschmackvollen Vertreter. — Die Karwoche bezw. das Osterfest wurden durch drei höchst eindrucksvolle und bedeutsame geistliche Konzerte würdig und erhebend begangen. Am Karfreitag führte nach zweijähriger Pause die Musikakademie unter Prof. Frischen Bachs Matthäuspassion auf, die im Vorjahre zugunsten ihrer schwesterlichen „Johannespassion" zurückstehen mußte. Welch ungeheurer Beliebtheit und Volkstümlichkeit die Matthäuspassion sich hier erfreut, geht daraus hervor, daß die Aufführung völlig, die öffentliche Hauptprobe zu vier Fünftel ausverkauft waren, und das will bei dem fast 4000 Zuhörer fassenden Riesenraum unserer Stadthalle schon etwas sagen. Unter den Solisten gebührte dem geschmeidig und ausdrucksvoll singenden Tenoristen L. Ruge der erste Preis; recht gut waren auch der Christus bei Kammersänger Fischer (Sonderhausen) und die Altpartie bei Hedwig Roda aufgehoben; Lydia Günther bringt der Sopranpartie zu wenig Empfindung entgegen, und auch der Bassist Reboth sang reichlich trocken. Chor- und Orchesterleistung standen auf gewohnter Höhe, nur ist zu bedauern, daß verhältnismäßig so viel Nummern gestrichen werden.

Nun ist ja eine strichlose Aufführung des erhabenen Werkes zu ausgedehnt für eine Konzertaufführung, und eine geteilte Aufführung, wie sie vor einigen Jahren in Berlin stattfand, läßt sich kaum überall durchführen. Einige Striche aber, die Frischen erst neuerdings angebracht hat, so die Klarinettenarie: „Sehet, Jesus hat die Hand", sind doch zu viel des Guten. — In seiner Art noch bedeutungsvoller war das Konzert der „Musikfreunde" am 30. März im Königl. Theater, das hier erstmalig Mozarts große C moll-Messe, 1901 ausgegraben und vervollständigt von Hofkapellmeister Alois Schmidt in Dresden, zu Gehör brachte. Der stark besetzte Chor der genannten Gesellschaft vereinigte sich mit dem verstärkten Orchester des städtischen Konservatoriums unter Leitung Direktor Leimers zu einem eindruckssicheren und klangvollen Tonkörper, bei dem namentlich die jugendfrische Stimme der Chorsängerinnen angenehm auffielen. Das Soloquartett, aus den Damen von Götz, Schürmann und den Herren Hell (Tenor) und Rabot bestehend, entledigte sich seiner nicht leichten Aufgabe mit musikalischem Geschmack und großer Sicherheit. Die genannte Messe zeigt in den machtvollen Chorsätzen ausgesprochen Händelschen Einfluß; aus den Solonummern dagegen strömt ein unendlicher Liebreiz verbunden mit ergreifender Innigkeit, wie er eben nur Mozart zu Gebote steht. Ganz besonders interessant war im Gegensatz zu dieser großen Instrumentalmesse die drei Tage darauf erfolgte Aufführung einer der bedeutendsten Vokalmessen, nämlich die der Palastrinaschen Preismesse „Missa Papae Marcelli" durch den Berliner Domchor, der seit Jahren zu den ständigen Gästen unseres Musiklebens gehört. Außer diesem Denkmal höchster Kunst vergangener Zeiten erklangen Chorsätze von Lotti, Durante, Bach und Croce in der bei dem Berliner Domchor bekannten geradezu unübertreffbaren, bis zum vollendetsten Grade gediehenen Gesangskultur. Mitwirkend war der Berliner Orgelvirtuose W. Kempf, der Bachs große F dur-Toccata und die Passacaglia mit verblüffender Manual- und Pedaltechnik spielte. Die Registrierung der F dur-Toccata aber war verfehlt; anstatt dieses machtvolle Tongedicht in großem, einheitlichem Zuge mit einer gewaltigen Schlußsteigerung vorzuführen, stattete er es mit hier völlig unangebrachten, zwischen ppp und fff hin und her schwankenden Tonschattierungen aus. L. Wuthmann

Mitte Februar

Stuttgart Das weihnachtliche Konzert der Hofkapelle unterstand der Leitung von Erich Band. Hauptstücke der Vortragsfolge bildeten die Holbergsuite von Grieg, die mit feinem Schliff ausgeführte Jupitersinfonie und die Manfredouverture. In die Generalbaßzeit versetzten die Gambenvorträge des Münchener Kammermusikers Christian Döbereiner. Der angenehme, etwas elegische Klang der Gamben ist für den großen Raum eines Theaters nicht ganz am Platze, aber dessenungeachtet darf man sich über die Wiederverwendung des vergessenen Instruments freuen, wenn es uns, mit entsprechender Weichheit vom Spieler behandelt, solch gesunde Kost vermittelt wie das Tartini-Konzert in G dur. Mit diesem verglichen fiel die Sonate des alten A. Kühne entschieden ab. Derlei Dürre und welke Melodie war überhaupt nie grün, und ihr respektvolles Alter allein kann nicht genügen, für sie zu erwärmen. Im fünften Hofkapellkonzert sollte Weingartner seine F dur-Sinfonie (Nr. 4) dirigieren. Es kam infolge Erkrankung des Komponisten nicht dazu, aber die Neuheit selbst vermittelte uns Schillings. Es macht sich schön an diesem Stück, daß nirgends darin der Versuch gemacht wird, mit den Fähigkeiten und Kräften der Instrumente Mißbrauch zu treiben. Weingartner türmt auch nicht etwa einen gewaltigen sinfonischen Bau auf, er zimmert aber ein wohnliches Gebäude mit der Aussicht auf romantische Gegenden. Das Beste spart sich der Komponist für das Grazioso auf (dritter Satz), seine Ecksätze entbehren kühnen Aufschwungs, das Anschauliche überwiegt darin. Die Münchener Geigerin Eva Bernstein (Bruch-Konzert in G moll) führte sich mit ihrer unbefangenen Art, ihrem schwungvollen Bogenstrich und geläutertem Geschmack höchst vorteilhaft in Stuttgart ein. Man kann von dieser Künstlerin hoffen, daß sie sich auf der Höhe, wo sie jetzt angelangt ist, zu halten versteht und nicht wie so viele ihrer Genossinnen wieder hinabgleitet, um den Blicken zu entschwinden.

Die Kammermusikabende Wendlings fanden schöne und freudig begrüßte Fortsetzung. Bei einem Beethoven-Abend im Dezember wirkte Johanna Haustein am Klavier mit, im Januar lieh Max Pauer seine bedeutenden künstlerischen Kräfte zur Ausführung des A dur-Quartetts von Brahms. Wendlings Abende finden regelmäßige Wiederholung und ständig einen ausverkauften Saal. Ein ehrendes Zeugnis für die Künstler sowohl wie für die kunstbegeisterten Zuhörer. In der Pflege des Frauenchors macht Seyffardts Neuer Singverein gute Fortschritte. Man hörte von ihm Brahms und ansprechende Gesänge von Aug. Richard, außerdem ließ sich der Wiesbadener Bariton Fritz Haas beurteilen und führte Pauer in die erstaunlich reiche Gemütswelt der Händel-Variationen von Brahms ein. Auch der Schubert-Verein unter H. Rückbeil läßt sich durch die Ungunst der Verhältnisse nicht abhalten, mit Aufbietung aller verfügbaren Mittel, seine regelmäßigen Aufführungen fortzusetzen. Von den Kirchenchören sei derjenige der Leonhardskirche — Leiter A. Strebel — als jungaufstrebend erwähnt. Ganz hervorragend war, was der Berliner Hof- und Domchor unter H. Rüdel in einem beispiellos, buchstäblich erdrückend voll besuchten Konzert hören ließ. Im Goethebunde wurde mit einem „Schwäbischen Komponistenabend" der Versuch gemacht, einen Überblick über das Schaffen zeitgenössischer schwäbischer Tonsetzer zu ermöglichen. Da die Proben meist klein waren, ließ sich ein abschließendes Urteil nicht bilden. Man erfreute sich an manch hübschem Lied und genoß auch Proben guter Kammermusik. Ich erwähne die Namen August Halm, K. Schmid, Max Lang, ohne die nicht erwähnten deswegen für geringer zu achten.

Die Zahl der Solistenabende hat sich vermindert: die nicht sehr beklagenswerte Folge vorübergehenden Kohlenmangels. Unser Heldentenor Rudolf Ritter machte den wohlgelungenen Schritt von der Bühne in den Konzertsaal, ebenso der einheimische Bariton Theodor Scheidl. Des letzteren Löwe-Balladenabend rechne ich zu den an nachhaltigen Eindrücken reichen, daher nicht sehr häufigen musikalischen Veranstaltungen. Julian Fuchs zeigte bei seinem Abend, daß er im Besitze guter Stimmittel ist. Man darf bei einem Liederabend etwas mehr erwarten als nur dieses. Der liederfrohe R. Kothe brachte alte Liedlein und Neues, von ihm Gedichtetes und Gesetztes. Mit letzterem hat er bewiesen, wie er mit der

Eigenart des Volksliedes vertraut geworden ist. Aber ganz aufgegangen ist er nicht darin, weil dies eben nicht möglich ist. Andere Zeiten, anderes Fühlen. Alexander Eisenmann

Kreuz und Quer

Bad Homburg. Bei den diesjährigen am 8. und 9. Juli stattfindenden Homburger Kammerkonzerten für zeitgenössische Tonkunst wirken mit: Eva Bruhn (Essen), Prof. Schmid-Lindner (München), Bernhard Sekles (Frankfurt), Julius Weismann (Freiburg), Prof. E. Wendling (Stuttgart) und das Wendling-Quartett (Stuttgart). Zur Aufführung gelangen Werke von Walter Braunfels, E. W. Korngold, C. v. Pidoll, Bernhard Sekles und Julius Weismann.

Berlin. Für die Berliner Königl. Oper wurde die Wiener Soubrette Angela Sachs auf fünf Jahre verpflichtet.

— Der bekannte Allgemeine Deutsche Musikerkalender, der bisher Eigentum von Rabe und Plothow war, ist vom Verlag Dr. Richard Stern in Berlin erworben worden.

— Siegfried Ochs, der Leiter des Berliner Philharmonischen Chors, erhielt zu seinem 60. Geburtstage überaus zahlreiche Glückwünsche aller Arten. Der Philharmonische Chor bereitete seinem Dirigenten eine Vorfeier mit Gesang und Ansprache und überreichte ein Jugendbildnis, das den Künstler als 24 jährigen darstellt. Ferner wurde ihm ein Album überreicht, das die Selbstschriften namhafter deutscher Tonkünstler vereinigt. Bedenkt man, daß Ochs ein leidenschaftlicher Autographensammler ist — er besitzt u. a. bemerkenswerte Handschriften von Bach und Händel —, dann wird der schöne Sinn gerade dieser Ehrung klar.

— Arnold Ebels „Requiem" und die Kantate „Die Weihe der Nacht" für Solo, Chor und Orchester bringt der Scheinpflugsche Chor demnächst im Blüthner-Saal zur Erstaufführung in Berlin. Beide Werke gelangten 1913 zur Hebbel-Hundertjahrfeier in Hamburg zur Uraufführung.

— Für die Berliner Hofoper wurde Carl Günther, der lyrische Tenor des Hamburger Stadttheaters, vom Jahre 1920 ab verpflichtet. Günther war Werftarbeiter, als seine Stimme entdeckt wurde.

— Vom Berliner Königl. Opernhause wurde „Der Stier von Olivera" von Eugen d'Albert angenommen.

— Wilhelm Kienzls neues Chorwerk „Ostara" gelangt durch Siegfried Ochs in Berlin zur Erstaufführung in Deutschland.

— Der Pianist Eduard Nowowiejski, der sich während seines längeren Urlaubes in Berlin, Hamburg und Warschau seiner Künstlertätigkeit widmete, ist abermals zur Truppe ins Feld gezogen.

Bielefeld. Das Bielefelder Stadttheater ist in städtische Verwaltung übernommen worden. Als Operndirektor wurde der städtische Musikdirektor Max Cahnbley, als Schauspieldirektor der Schauspieler Richard Starnburg berufen.

Bückeburg. Der Fürst zu Schaumburg-Lippe hat zu ordentlichen (beratenden) Mitgliedern des Fürstlichen Institus für musikwissenschaftliche Forschung ernannt: Prof. Dr. H. Abert, Universität Halle; Prof. Dr. W. Altmann, Königl. Bibliothek Berlin; Generalmusikdirektor Michael Balling, Partenkirchen-Bayreuth; Kammerherrn A. von Engelbrechten auf Oppershausen, Fürstl. Hofmarschall-Amt Bückeburg; Geh. Reg.-Rat Prof. Dr. LLD h. c. M. Friedlaender, Universität Berlin; Geh. Reg.-Rat Prof. Dr. H. Kretzschmar, Universität Berlin; Prof. Dr. Th. Kroyer, Universität München; Prof. Dr. Fr. Ludwig, Universität Straßburg i. E.; Prof. Dr. phil. et mus. H. Riemann, Univers. Leipzig; Prof. R. Sahla, Fürstl. Hofkap. Bückeburg; Prof. Dr. A. Sandberger, Univers. München; Prof. Dr. A. Schering, Univers. Leipzig; Prof. Dr. L. Schiedermair, Univers. Bonn; Prof. Dr. E. Schmitz, Techn. Hochschule Dresden; Prof. Dr. M. Schneider, Univers. Breslau; Dr. G. Schulz, Königl. Hof- und Staats-Biblioth. München; Prof. Dr. R. Schwartz, Musikbibliothek Peters Leipzig; Prof. Dr. M. Seiffert, Königl. Hochschule f. Mus. Berlin; K. K. Oberbaurat Fr. Stieger, Ladendorf in Niederösterreich; Geh. Reg.-Rat Prof. Dr. phil. et med. C. Stumpf, Univers. Berlin; Prof. Dr. phil. et theol. K. Weinmann, Kirchenmusikschule Regensberg; Prof. Dr. J. Wolf, Univers. Berlin.

Budapest. Hier starb Arabella Szillagyi, die erste Sängerin der hiesigen Oper, hervorragend als Darstellerin Wagnerscher Rollen.

Dresden. Wegen seiner großen Verdienste um die Weimarer Musikschule wurde Prof. Bertrand Roth (Dresden) vom Großherzog von Sachsen-Weimar das Ritterkreuz 1. Abteilung des Hausordens der Wachsmakeit oder vom Weißen Falken verliehen.

— Von schwerer Krankheit ist Prof. Georg Wille wieder genesen. Über sein erstes Auftreten schreibt F. A. Geißler: Im letzten Musikfreundekonzert hatte man Gelegenheit, unsern großen Cellomeister Georg Wille zum ersten Male wieder nach seiner Genesung als Solisten zu hören und sich zu überzeugen, daß er nicht nur auf der alten Höhe steht, sondern sich womöglich noch vervollkommnet hat. Was man bei seiner Wiedergabe des Cellokonzerts A moll von Volkmann mehr bewundern sollte, ob die unfehlbare, aufs höchste entwickelte Technik, oder den blühend schönen, unzähliger Abstufungen fähigen Ton oder den echt musikalischen, Empfindung mit Kraft verbindenden Vortrag, weiß man nicht, denn alles vereinigt sich zu einer vollendeten Kunstleistung. Auch die Bachschen Stücke für Cello allein zeigten die Meisterschaft des Künstlers, der mit Recht stürmisch gefeiert wurde.

— Prof. Otto Schmid, der seit 1899, Musikreferent der Sächs. Staatszeitung ist, feierte am 6. Mai seinen 60. Geburtstag. Besondere Verdienste hat er sich durch die Herausgabe der „Musik am sächsischen Hofe" erworben, die Frucht langjähriger Studien im Königl. Staatsarchiv. Gesammelte Aufsätze von Schmid werden in diesen Tagen unter dem Titel „Gott sei mit dir, mein Sachsenland" in Dunckers Verlag erscheinen.

Gotha. Anläßlich eines Sonatenabends überreichte der Herzog von Koburg-Gotha dem Städtischen Musikdirektor und Pianisten Fritz Busch in Aachen, zurzeit als Leutnant d. Res., auch in Anerkennung seiner militärischen Verdienste, die Herzog-Karl-Eduard-Medaille II. Klasse mit Krone und Schwertern und seinem Bruder, dem Geiger Adolf Busch, die Goldene Medaille für Kunst und Wissenschaft mit der Krone.

Halle a. S. Von der ruhmreichen musikalischen Vergangenheit der alten Saalestadt, wo Männer wie Zachau, W. Fr. Bach, J. F. Reichardt, Scheidt, Händel, Franz u. a. gewirkt haben, ausgehend, ist hier die Gründung eines Unternehmens angeregt worden, das den Namen Händels als des musikalischen Schutzpatrons von Halle tragen soll. An der Spitze des Vereins, der für das hallische wie für das deutsche Musikleben fruchtbar zu werden verspricht, stehen Universitätsmusikdirektor Prof. Rahlwes und Prof. Dr. Abert. In seinem Programm will sich das Unternehmen auf die klassische und vorklassische Instrumental- und Sologesangsmusik in allen ihren Formen beschränken, wobei die neben den Oratorien viel zu wenig gepflegte Orgel- und sonstige Instrumentalmusik Händels besondere Berücksichtigung finden wird. Jährlich sollen drei Konzerte mit sorgfältig gewählten einheitlichen Vortragsfolgen und unter Mitwirkung namhafter Solisten veranstaltet werden.

Halberstadt. Hier hatte ein von der Dessauer Hofkapelle unter Mitwirkung der Dresdner Hofopernsängerin Margarethe Siems und des Leipziger Gewandhauskonzertmeisters Edgar Wollgandt veranstaltetes Musikfest großen Erfolg.

Hamburg. Für die Hamburger Kammerspiele wurde das Legendenspiel „Hadassa" von Adolf Goetz mit Musik von Horst Platen zur Uraufführung angenommen.

Hannover. Willi Kewitsch, die Berliner Stimmbildnerin, hält in den Pfingstferien einen zweiten praktischen Kursus in Hannover für diejenigen, welche im Osterkursus keine Aufnahme finden konnten.

Jena. Hier starb der langjährige Besitzer und Schriftleiter der Allgemeinen Musik-Zeitung Otto Leßmann (geb. 1844). In seinem Nachlasse befindet sich eine Selbstbiographie.

Kassel. Im Kasseler Hoftheater kommt die chinesische Liebeslegende „Li-I-Lan" von W. Warden und W. Welleminsky, Musik von Wolfgang v. Bartels, im nächsten Monat zur Uraufführung.

— Hier starb der Komponist Prof. Ernst Hoebel, Verfasser mehrerer Opern, von denen „Die Rose der Alhambra" von mehreren Theatern gegeben worden ist. Auch war er jahrzehntelang Musikkritiker der Kasseler Allgemeinen Zeitung und Mitarbeiter unserer „N. Z. f. M."

Kiel. Für das Kieler Stadttheater wurde Ella Henrici, Solotänzerin an den Leipziger Städtischen Theatern, von der übernächsten Spielzeit ab verpflichtet.

— Dr. Ernst Kunsemüller ist im Lazarett zu Düsseldorf an den Folgen einer schweren Verwundung gestorben. Seit 1912 Dirigent des Vereins der Musikfreunde in Kiel, wurde Kunsemüller jüngst als Dirigent an die Hamburger Singakademie berufen. Er ist nur 32 Jahre alt geworden.

Königsberg. Für das Königsberger Stadttheater wurd

Kapellmeister Kurt Schröder vom Chemnitzer Stadttheater als erster Opernkapellmeister verpflichtet.

Leipzig. Der Frankfurter Geiger Walter Davisson, Lehrer am Hochschen Konservatorium, folgt einem Rufe an das Leipziger Königl. Konservatorium.

— Der rühmlich bekannte Leipziger Musikverlag Max Brockhaus bestand am 1. Mai fünfundzwanzig Jahre. In ihm erschienen Werke von Engelberg, Humperdinck, Siegfried Wagner, Hanz Pfitzner, Eugen d'Albert u. a.

— Im Neuen Theater wurde am 5. Mai zum ersten Male „Aebelo", romantische Oper von Amelie Nikisch und Ilse Friedländer, Musik von J. G. Mraczek, gegeben. Bericht folgt im nächsten Hefte.

Minsk. Auf Einladung der Kaiserlich Deutschen Kommandantur Minsk gab der Berliner Konzerttenor Valentin Ludwig, zurzeit Leutnant im Felde, hier einen deutschen Liederabend. Er errang sich vor ausverkauftem Haus einen großen Erfolg mit Liedern von Brahms, Marx, Strauß, Nodnagel, Plüddemann, Wagner, Wolf, Robert Ludwig und Brüll. Mitwirkende waren die deutsche Bühnensängerin Frau Bienemann (Mezzosopran) aus Minsk-Moskau und Leutnant Gatter, Seminaroberlehrer in Plauen, als Begleiter.

München. Hier werden vom 15. bis 21. Juni die Hauptwerke des Tondichters Friedrich Klose in einer Reihe von Veranstaltungen aufgeführt werden.

Nürnberg. Am 15. und 16. Juli findet der Nürnberger Fortbildungskurs für Schulgesang statt. Näheres durch Kursleiter J. Schuberth, Nürnberg, Hainstraße 20 I.

Rostock. Zum Direktor des Rostocker Stadttheaters wurde Musikdirektor Ludwig Neubeck, zurzeit stellv. Direktor des Kieler Konservatoriums, gewählt.

Trachenberg (Schl.). Chordirektor Otto Krause in Trachenberg (Schl.), der durch Aufführungen klassischer Werke der Chor- und Orgelliteratur und besonders durch Aufführung Bachscher Kantaten für die schlesische Musiktätigkeit bedeutsam geworden ist, brachte im vergangenen Winter folgende Werke: Kantaten „Man singet mit Freuden", Actus tragicus, „Wer weiß, wie nahe mir" von J. S. Bach; Psalm 95 von Mendelssohn, Kriegers Kantate „Ein feste Burg", Mozarts Requiem. Den Abschluß bildete jetzt eine prächtige Aufführung der „Schöpfung" von Haydn. Das Orchester stellte die Kapelle des Grenadier-Regiments Nr. 11 in Verbindung mit Kräften des Breslauer Orchestervereins.

Wien. Der oberste Leiter der Wiener Hoftheaterbehörde Obersthofmeister Prinz zu Hohenlohe hat im Einvernehmen mit dem Direktor der Hofoper Gregor den Ballerinen der Hofoper Heiratsfreiheit gegeben. Bisher war es einer Tänzerin verboten, zu heiraten. Diese strenge Überlieferung hat man nun „aus sozialen und im höheren Sinn sittlichen Gründen" aufgegeben.

— Der bekannte Violoncellist Prof. Paul Grümmer aus Wien wurde für Monat April (während der letzten vier Jahre zum dritten Male) für eine Konzertreise nach Bulgarien verpflichtet. Der Künstler wird in Sofia mit dem Königl. Orchester die Konzerte von Dvořák, Weingartner und Boccherini vortragen.

— Für die Wiener Hofoper wurde Frl. Ader, Mitglied des Hamburger Stadttheaters, verpflichtet.

— In der Wiener Volksoper fand die erste Aufführung der Opernlegende „Die heilige Zita" von Beatrice Dowsky, Musik von Hermann Grädener, statt. Das Werk steht textlich und musikalisch im Stil dem Oratorium nahe. Der jetzt fünfundsiebzigjährige Komponist hatte sich vordem nur im Konzertsaale bekannt gemacht. Seine Musik zu der Legende beweist ein höchst gediegenes Können. Das Werk wurde in einer Festvorstellung zugunsten des Militär-Witwen- und -Waisenfonds gegeben und trug dem Komponisten vielen Beifall ein.

— In der Wiener Hofoper soll die Uraufführung der Oper „Die Frau ohne Schatten" von Richard Strauß, Dichtung von Hugo v. Hofmannsthal, stattfinden.

Neue Bücher

Syrinx. Roman von Julius Maria Becker (Viertürme-Verlag Hans Volz, Aschaffenburg).

In das Gewand eines Romans ist hier ein musikalisches Problem gekleidet, das sich als bereits stark erweiterte Konsequenz des Tonteilungssystems aus diesem heraus entwickelt hat. Gleichwohl verwirft der Verfasser aber jede Tonteilung überhaupt, die ihm infolge des Zueinanderstrebens der Töne als unkünstlerisch und unbefriedigend erscheint, um so mehr, als er sie den Helden seines Romans, einen jungen Lehrer und Orgelkünstler, der durch seinen Verkehr in einem gräflichen Hause ein Liebeserlebnis mit der Komtesse genießt, als das Sinnbild der Trennung zwischen geliebten Menschen auffassen läßt. Wahr und befriedigend erscheint ihm Musik erst nach Aufhebung der Tonentfernung, und durch das Verständnis der Grafenfamilie unterstützt, läßt er ein Instrument bauen, bei dem durch allmähliches Heraufschrauben der Klanghöhe der einzelnen Töne der befriedigende, lückenlose Übergang auf einfache Art erzielt wird. Die Vorführung des Instruments in der gräflichen Familie wird aber zum Unglück des Künstlers, da der Verlobte der Komtesse aus Furcht vor einem Eindruck auf sie Unordnung in das Instrument brachte. Nun mißlingt es ihm aber auch, auf die Bauern, zu denen er sich zurückzieht, mit seiner Musik Eindruck zu erzielen, denn was wissen sie von mühelosem Übergang einer Tonart in die andere, von den ausgefüllten Lücken der Musik, die das natürliche, unkomplizierte Gehör eines Bauerns schwerlich jemals empfunden haben wird. Aber auch in der Einsamkeit, in die er mit seinem Instrument flüchtet, um sich an seiner „lückenlosen" Musik zu berauschen, winkt ihm kein Glück, denn der Orgelbauer, noch unbezahlt, erhält infolge aufdringlicher Mahnung sein Instrument zurück, während der junge Lehrer sich in Verzweiflung das Leben nimmt, eine Handlung, die einem exaltierten Phantasten allerdings recht ähnlich sieht. Auch im übrigen erscheint die Handlung recht unlogisch, um Eindruck zu machen, doch ist diese Handlung im Grunde wohl mehr etwas Nebensächliches im Verhältnis zur musikalischen Konsequenz, die Becker verfolgt. Daß er eine dankbare und befriedigende Form der modernen Musik erschlossen, erscheint jedoch zweifelhaft, um so mehr, als er uns eine Auseinandersetzung der Konstruktion des von ihm gedachten Instruments schuldigbleibt. Wenn man die angebliche Lückenhaftigkeit unseres heutigen Tonsystems durch Einführung der Vierteltöne, die dem Ohre allenfalls noch faßbar sind, auszugleichen sucht, geschieht das, um die musikalischen Ausdrucksmöglichkeiten zu vermehren. Dagegen kann das Ausschalten jeder Tonteilung wohl nur das Verdrängen jeder musikalischen Klarheit zur Folge haben, und das möchte letzten Endes das Ende aller Musik überhaupt bedeuten. B. W.

Neue Lieder

Auf dem Gebiete der Liedliteratur, das sonst im Frieden alljährlich von einer Anzahl Neuerscheinungen jeglichen Kalibers geradezu überflutet zu werden pflegte, hat der Weltkrieg offenbar eine man möchte fast sagen heilsame, weil eindämmende Wirkung ausgeübt. Sei es nun, daß unsere Liederkomponisten größtenteils, wie so mancher andere zur Verteidigung des Vaterlandes, notgedrungen die Feder mit dem Schwerte haben vertauschen müssen, oder daß unsere Verleger in diesen unsicheren Zeitläuften über die Absatzfähigkeit der von ihnen zu erwerbenden lyrischen Erzeugnisse allzu skeptisch denken, oder sei es, daß am Ende gar die anscheinend doch recht dringlich gewordene Papiernot und Papierverteuerung die Schuld daran tragen. Einerlei, wer oder was die Ursache der jedenfalls nicht hinwegzuleugnenden Tatsache ist — der Kritiker, der sich sonst jedes Jahr, oft sogar mehrmals, durch solche zu beängstigender Höhe aufgetürmte Notenstöße hindurchzuarbeiten hatte, darf gewiß froh darüber sein, daß auch hier wie bei so vielen anderen Dingen des täglichen Verbrauchs wegen Mangel an Zufuhr mal etwas „Knappheit" herrscht. Wer weiß, wie lange es dauert und wie kurz die Freude sein wird.

Da läßt die rührige und auch jüngere aufstrebende Talente fördernde und berücksichtigende „Universal-Edition" (Wien) einen bisher noch weniger bekannten jungen österreichischen Komponisten Alfons Blümel gleich mit 20 Gesängen zu Worte kommen. Sie betiteln sich „Dafnis-Lieder" und sind in 5 Bänden einzeln à 2 Mk. und auch in einem Bande komplett zu haben. Die Gedichte stammen von Arno Holz, einem bekanntlich der naturalistischen Schule angehörigen, sehr eigenwilligen Dichter, der darin sprachlich etwa an Walther von der Vogelweide und die alten Minnesänger anknüpft. In allen diesen Gedichten vorwiegend erotischen Inhalts herrscht ein ziemlich derber sinnenfreudiger Ton; alles wird ungeschminkt und gerade heraus gesagt, woran etwas prüde und empfindliche Gemüter manchmal Anstoß nehmen möchten. Blümel nun, der anscheinend noch sehr jung in den Jahren der ersten unbekümmerten Schaffensbegeisterung steht, hat sich, vielleicht von dem Geist oder auch der besonderen spachlichen Eigenart der Gedichte angezogen, dieselben ohne Skrupel hergenommen

und eine Musik dazu geschrieben, die Witz und Geist, Schwung und feuriges Temperament genug aufweist und jedenfalls alles andere als langweilig ist. Ja manchen dieser Lieder, wie z. B. „Es macht ihn durchaus vergnügt, daß es schon Lätare ist“, oder „Er klagt, daß der Frühling so kortz blüht“, „O göldner Vorjahrsschein“ und selbst größeren wie „Er zörnt dem Cato“ und „Der Mey ist do!“ sieht man es auf den ersten Blick an, daß sie mit wirklicher Inspiration unter dem Banne einer bestimmten poetischen Vorstellung in einem Zuge hingeschrieben sind. Allerdings wer wollte, könnte zwischen der sprachlichen und musikalischen Ausdrucksform der Lieder einen gewissen Anachronismus finden und dieses dem Komponisten ankreiden. Aber das hieße doch wohl nur den Beckmesser spielen und würde zudem an der Wirkung der Lieder auf das Publikum wenig ändern. Blümels Tonsprache ist nicht die der Minnesängerzeit, ja nicht einmal die der Meister der klassischen und romantischen Liedsprache, sondern durchaus modern und nutzt alle Errungenschaften der von Hugo Wolf herkommenden neueren Liedtechnik in vollem Maße aus. Somit bringt auch in diesen Liedern meistens das Klavier die besten Pointen, spielt die Hauptrolle, wenn auch keineswegs so, daß daduch die Singstimme völlig ins Hintertreffen gerät, aber dessen Ausdrucksfarben beherrscht der Komponist schon in sehr hohem Maße; nur hin und wieder stößt man noch auf Stellen von einer gewissen orchestralen Massigkeit des Stimmengeflechtes, die denn die Grenzen des reinen Liedstils überschreiten und an das Typische moderner Opernklavierauszüge erinnern. Wohlüberlegt und feinfühlig — wie mir viele Stichproben gezeigt haben — ist meistens die Deklamation behandelt, und die Singstimme selbst wahrt trotz der reich schillernden Harmonik des Klavierparts die melodische Linie und wird keineswegs abrupt und sprunghaft geführt. Erwähnen möchte ich noch, daß auch bei Blümel oft ein versteckter Tanzrhythmus (ähnlich wie etwa in der prächtigen Schlußnummer des Hugo Wolfschen Mörike-Bandes) als leiser Unterton mitschwingt, der wohl aus der „weanerischen“ Luft herüberweht und nie seines prickelnden Reizes verfehlt. Auf jedes einzelne dieser für Haus und Konzertsaal — aber namentlich für letzteren — gleich empfehlenswerten Lieder genauer einzugehen, würde hier natürlich zu weit führen; alles in allem aber ist ihr Schöpfer nach dieser bedeutsamen Talentprobe als eine ausgesprochene, schon mit weit vorgeschrittenem Können ausgerüstete Begabung zu bezeichnen, von der unsere Lyrik oder auch die Oper noch Gutes zu erwarten berechtigt ist. — Der Verlag Jul. Heinr. Zimmermann (Leipzig) tritt mit neuen Liedern des gegenwärtig vielleicht grade auf der Sonnenhöhe der Schaffenskraft stehenden Tondichter Hugo Kaun auf den Plan. Es ist schon das 105. Opus dieses fruchtbaren Tondichters und enthält Sieben Gesänge aus „Jost Seyfried“ von Cäsar Flaischlen, einem geistesverwandten, doch etwas weniger radikal gesinnten Zeitgenossen des vorgenannten Lyrikers; Kaun hat manches schöne, in gemäßigt modernen Bahnen sich haltende Lied geschrieben, doch liegt das Schwergewicht seines Schaffens wohl mehr in der Sinfonie, der Oper und vor allen Dingen dem großen, mehrteiligen Chorwerk. Indessen soll damit durchaus nicht gesagt sein, daß diese prächtigen Gesänge — nach Umfang und Bedeutung allerdings kleinere künstlerische Gebilde, wie sie der das gesamte Kompositionsgebiet souverän beherrschende Meister in jedem Augenblick zu entwerfen vermag — deswegen in lässiger Laune und ohne Inspiration nur so hingeschrieben seien. Im Gegenteil ist es ein eigener künstlerischer Genuß für sich zu beobachten, wie darin Gewolltes und Erreichtes, Form und Inhalt überall so vortrefflich miteinander balancieren und jedes der bald zarten, bald in kraftvoller Energie aufflammenden Gedichte in seiner eigentümlichen Stimmungssphäre von dem musikalischen Begleitmotiv sicher getroffen in logisch sich entwickelnder schöner Steigerung mit ihm zusammen sich auslebt. — Als dritten im Bunde nenne ich wieder einen jüngeren und im Kreise unserer Konzertsänger und Sängerinnen leider noch viel zu wenig bekannten süddeutschen Komponisten Heinrich Cassimir, dessen erste Lieder und Gesänge bei C. A. Challier & Co. in Berlin erschienen sind. Cassimir wirkt nach einer mehr als 10jährigen erfolgreichen Theaterkapellmeisterlaufbahn nun als Lehrer am Großherzogl. Konservatorium in Karlsruhe und schreibt, wozu ihn eben seine starke lyrische Veranlagung und genaueste Kenntnis der Singstimme und des gesanglich Wirksamen drängen, Lied auf Lied. Er liebt es ebenfalls, bei der Wahl seiner Dichter eigene und abseits der breiten Heerstraße führende Wege zu gehen. Waren es bei den ersten Gesängen Liliencron, Nietzsche, Conradi, C. F. Meyer, mit deren Muse er sich verbündete, so schließen sich ihnen neuerdings noch die Namen Fontane, Joh. Schlaf, Max Dauthenday und von unsern Allerjüngsten Stefan Zweig, Rainer Maria Rilke, Ernst Lissauer und einige andere an. Cassimirs Liedstil wandelt freilich in den Challierschen Gesängen — abgesehen von dem modernharmonischen Einschlag — noch stark in den Spuren der Schumann-Brahmsschen Epoche, was aus den manchmal sich häufenden Synkopen- und Triolenbildungen und dem klangsatten vollen Klaviersatz mit seiner eigentümlichen helldunklen Färbung in den Liedern wie Conradis „Wie ich mich auf den Frühling freue“, „Ewig jung ist nur die Sonne“ und namentlich Nietzsches „Einsam“ ohne weiteres zu erkennen ist. Das geht freilich niemals bis zur völlig unfreien, sklavischen Nachahmung, im Gegenteil schlägt der Jüngere in der selbständigen rhythmischen Behandlung des Metrums und dem öfteren Taktwechsel schon mit Erfolg eigene Wege ein, die er in neueren Liedern noch weiter ausbaut. Nur der überwiegend schwerblütige und vielleicht zu einseitig melancholisch-düstere Stimmungscharakter dieser ersten Gesänge rührt zweifellos auch von den gewählten Vorbildern her. „Der Waldsee“, ein übrigens sonst in Ton und Farbe ausgezeichnet getroffenes Lied, enthält auch einige Verstöße gegen die Deklamation, insofern der musikalisch-melodische Akzent der Singstimme auf dem Sinne nach unbetonte Worte fällt. Ganz anders und bedeutend freier, persönlicher tritt uns der Komponist in den neueren Liedern entgegen, unter denen sich z. B. einige ganz hervorragend schöne lyrische Gebilde finden, voll heiterer Anmut, zarter Erotik, ja selbst ausgelassenen Frohsinns. Dazu rechne ich vor allen Dingen „Der verliebte Maiwald“, ein Naturstimmungslied, durch dessen feines poetisches Tongeäder ein legitimer Hauch Hugo Wolfschen Geistes strömt. In der „Kapellenruine“ von Lissauer gibt es nach dem vortrefflichen Anfang leider ein paar tote Punkte, über die interessante harmonische Ausweichungen nicht völlig hinwegtäuschen können. Dagegen ist „Armseelchen“ von E. A. Hermann wieder voll ergreifender Innigkeit und stärkster Einfühlung in den Inhalt des Gedichts, wie sie nur dem Berufenen zu eigen sind. Hierzu die feste Geschlossenheit der Form, Schilderungskraft der Begleitung und doch volle Dezenz gegenüber der wundervollen melodischen Linienführung der Singstimme. „Trost der Nacht“ von Jacobowski, hymnisch breite, fesselnde Kantilene mit Anlehnung etwa an den Liedstil eines Rich. Strauß. Entzückend und voller Anmut: „Sie brachte einen Strauß herein“ mit seinem wie aus glitzernden Silberfäden gewebten Klavierpart. Karl Thießen

Verantwortl. Schriftleiter: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes, Leipzig. — Verlag von Gebrüder Reinecke, Hof-Musikverlag in Leipzig, Königstraße 2. — Druck von Robert Noske, Borna-Leipzig.

Neue Zeitschrift für Musik

Begründet 1834 von ROBERT SCHUMANN

Seit 1. Oktober 1906 vereinigt mit dem »Musikalischen Wochenblatt«

Unabhängige Wochenschrift für Musiker und Musikfreunde

85. Jahrgang Nr. 20|21

Jährlich 52 Hefte. — Abonnement vierteljährlich M. 2.50. Bei direkter Frankozusendung vom Verlag nach Österreich-Ungarn noch 75 Pf., Ausland M. 1.30 für Porto.

— Einzelne Nummern 40 Pf. —

Schriftleitung: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes

Hauptgeschäftsstelle und Verlag: Gebrüder Reinecke, Hofmusikalien-verleger

Fernsprech-Nr. 15085 LEIPZIG Königstraße Nr. 2.

Donnerstag, den 23. Mai 1918

Zu beziehen durch jedes Postamt, sowie durch alle Buch- und Musikalienhandlungen des In- u. Auslandes.

Anzeigen: Die dreigespaltene Petitzeile 30 Pf., bei Wiederholungen Rabatt. Der Verlag des Blattes, sowie jede Annoncenexpedition nimmt solche entgegen.

Josef Pembaur

Zum 70. Geburtstage

Von **Dr. Karl Senn**

Am 23. Mai d. J. feiert der Nestor der Tiroler Musiker, Josef Pembaur, akademischer Musikdirektor und Direktor des Innsbrucker Musikvereines, seinen 70. Geburtstag. Seit Oktober 1875, also fast durch 43 Jahre steht er als musikalischer Leiter an der Spitze des Musikvereines seiner Vaterstadt Innsbruck. Aus kleinen Anfängen haben sich unter seiner Führung die Musikverhältnisse Innsbrucks entwickelt. Als er die Direktorstelle übernahm, fand er ein kaum nennenswerten Ansprüchen genügendes Orchester vor. Mit Überwindung vieler Hindernisse ist es ihm nach und nach gelungen, hierin gründlichen Wandel zu schaffen und ein Orchester heranzu bilden, das bis zum Ausbruch des Krieges großen künstlerischen Anforderungen genügte. Nicht minder bedeutend war sein Wirken auf dem Gebiete des Chorgesanges. Vor Beginn seiner Tätigkeit gab es Choraufführungen nur von Fall zu Fall, für welche die Mitwirkenden jeweils erst gebeten werden mußten. Pembaur schuf im Rahmen des Musikvereins einen ständigen gemischten Chor, der vor Kriegsbeginn über 200 Mitwirkende zählte. Durch ständige Proben trefflich geschult, war er imstande, an die schwierigsten Werke der Chorliteratur heranzutreten. Im Verein mit dem Orchester wurden unter Pembaur fast alle bedeutenden Chorwerke zu oft mustergültigen Aufführungen gebracht.



Pembaurs besondere Sorgfalt galt aber vor allem der Schule des Musikvereines. Er gestaltete den Klavierunterricht nach neuzeitlichen Grundsätzen, führte den Orgelunterricht wieder ein; im Laufe der Zeit wurde durch Bestellung geeigneter Lehrkräfte der Unterricht in allen Orchesterinstrumenten ermöglicht und so ein geeigneter Nachwuchs für das Orchester herangebildet. Der Unterricht in den theoretischen Fächern wurde ausgebaut und vertieft. Nicht wenige, die von Pembaur ihren Unterricht genossen haben, sind zu Namen gekommen, so Ludwig Thuille in München, dann Pembaurs Söhne: Josef, Professor am Konservatorium in Leipzig, und Karl, Hofkapellmeister in Dresden, weiter Martin Spörr, Toni Konrath, beide Kapellmeister in Wien, Pianist Emil Schennich, als Nachfolger Pembaurs zum Musikdirektor in Innsbruck bestellt, und viele andere.

An dem Aufschwung, den die Musikschule genommen, hat auch das Konzertleben Innsbrucks teilgenommen, bedingt teils durch vortreffliche Aufführungen im Musikvereine, teils durch Berufung hervorragender auswärtiger Künstler und Künstlerinnen.

Nicht vergessen sei auch, daß die Anschaffung der prächtigen Orgel im Stadtsaale in Innsbruck auf Pembaurs Anregung hin geschah.

Neben seiner ausgebreiteten Tätigkeit als Konzertdirigent, Leiter und Lehrer der Anstalt fand Pembaur auch noch Muse zu kompositorischer und musikschriftstellerischer Tätigkeit. Namentlich auf dem Gebiete der Kirchenmusik hat er Bedeutendes und Wertvolles geschaffen. Neun lateinische Messen für gemischten Chor und Orchester, ein großes Requiem, ein Stabat mater und eine preisgekrönte deutsche Messe sind neben vielen kleineren Kirchenkompositionen im Laufe der Jahre entstanden. Auch das Gebiet des Liedes hat er eifrig gepflegt. Besonders waren es tirolische Dichter (Hermann v. Gilm, Adolf Pichler, Anton Renk Hans v. Vintler, A. v. Hörmann und viele andere), deren Gedichte er vertont. Nicht unbedeutend ist auch die Zahl der von ihm geschaffenen Männer- und gemischten Chöre. Von seinen größeren Werken wurde am bekanntesten das oratorische Werk „Bilder aus dem Leben Walthers von der Vogelweide“; weiter sind zu erwähnen eine Sinfonie „In Tirol“, eine Oper „Zigeunerliebe“, ferner ein Festspiel „Die Schlacht am Berg Isel“. Vielfach bekannt wurden auch seine formvollendeten Klavierstücke.

Seine musikschriftstellerische Tätigkeit erschöpfte sich außer in vielen, in Musikzeitschriften und in der Tagespresse erschienenen Aufsätzen in dem Büchlein „Über das Dirigieren", in einer an mehreren Musikschulen eingeführten Harmonie- und Melodielehre, einer Gymnastik der Finger und Hände und in den Führern durch „48 Lieder ohne Worte" von Mendelssohn und „84 Kramer-Etuden".

In rastloser, unermüdlicher Tätigkeit hat Pembaur, ein gediegener Musiker von selten umfassender Begabung, durch fast ein Menschenalter die musikalischen Geschicke seiner Vaterstadt geleitet, seinen Ruhm aber weit über die Grenzen seines Heimatlandes getragen. Vielfache Anerkennungen wurden ihm im Laufe der Zeit zuteil als äußeres Zeichen seiner erfolgreichen Tätigkeit. Mit Stolz kann er auf sein Lebenswerk, dem er stets seine ganze Kraft und sein reiches Können gewidmet, zurückblicken und sich des errungenen Erfolges freuen.



„Die Hügelmühle"

Tragische Oper von Friedrich E. Koch

Uraufführung im Charlottenburger Deutschen Opernhause am 10. Mai 1918

Von **Bruno Schrader**

Friedrich E. Koch ist ein 1862 in Berlin geborener, daselbst ansässiger und mit den höchsten Würden belehnter Königl. Akademiemeister, von dessen Kompositionen man in der Rege nichts zu hören pflegt. In jüngster Zeit tauchte sein oratorisches Werk „Die Tageszeiten" auf, um alsbald wieder zu verschwinden. Das gleiche Schicksal wird, und zwar noch entschiedener, oben genannte Oper haben. Den Text stellte sich der Komponist anscheinend selber nach einer Erzählung Gjellerups her. Schon der Titel ist verfehlt, weil er nur das Hauptlokal der Handlung, eine Windmühle an der Ostseeküste, bezeichnet, vom Inhalte aber nichts andeutet. „Der Hügelmüller" wäre angemessener gewesen, denn das ist die Hauptperson, um die sich alles dreht. Es handelt sich hier um einen Ausläufer des blutrünstigen italischen Verismus, also um eine jener widerlichen Liebes- und Eifersuchtsgeschichten, die mit Mord und Todschlag endigen, in unserm Falle mit Brandstiftung, Doppelmord und Selbstmord, also mit sogen. Mordbrennerei. Das geht in kurzem so zu. Dem Müller hat seine Frau auf ihrem Totenbette die ledige Schwester des benachbarten Försters als neue Mutter des hinterlassenen Söhnchens empfohlen. Der Müller aber, ein haltloser Waschlappen, gerät in die Schlingen seiner Magd, die zugleich ein Liebesverhältnis mit einem Gesellen unterhält. Da er zwischen der ehrenwerten Förstersschwester und der liederlichen Dirne hin und her schwankt, gibt ihn erstere frei. Dann steckt er, als er sich von dem sauberen Paare betrogen sieht, seine Mühle in Brand und stürzt dieses wie sich selber in die Flammen. Das ist nun breitspurig, ohne besonderes Bühnentalent und infolgedessen langweilig für den Zuschauer entwickelt. Zuerst wird ein großer Chor an den Wind und auch in den Wind gesungen. Daß in solch kleiner Windmühle höchstens vier Mann, den Müller eingerechnet, beschäftigt sind, nicht aber vierzig, das hat der Autor nicht bedacht. Nun bringt die Magd das Essen für die Leute — man bedenke: e i n e Schüssel für vierzig Mann! —, und damit geht der Katzentanz los. Schließlich heißt der Müller den Altgesellen die Sachen packen; der schreit ihn aber an, dann ginge die Magd auch mit. Inzwischen tritt der kleine Junge auf und nimmt teil an der Handlung. Kein halbwegs erfahrener Bühnenpraktiker hätte solches Kind anders als stumm agieren gelassen, denn eine solche zarte, ungeschulte Stimme m u ß ja auf dem hohen Kothurn des orchesterumbrandeten Musikdramas Schiffbruch leiden. Endlich kommen die beiden Förstersleute und laden den Müller zum gräflichen Jagdfeste ein, wo dann auch die Wiederverheiratungsgeschichte in Ordnung gebracht werden soll. Der ist aber längst der Magd auf die Spur gekommen. Sie hat einen wilddiebischen Bruder, der der Nebenbuhlerin ihr Reh Annelin — natürlich gehört zu einer Försterei auch ein zahmes Reh mit silbernen Glöckchen am Halse — und damit ihr Glück wegschießen soll. Im zweiten Akte kommt das Jagdfest vor dem Forsthause. Die gegenseitigen Hänseleien der Jagdgäste verpuffen ebenso wie der obligate Jagdchor und ein „Altdeutsches Landesknechtlied um ca. 1622, Originaltext, Melodie frei benutzt". Annelin, das Reh, spielt seine Episode weiter, die völlig im Sande verläuft. Nachdem dann die Förstersschwester dem Müller entsagt hat, rennt dieser nach seiner Mühle, wo ihm etwas als nicht in Ordnung gemeldet wurde. Nun sieht er im lebenden Bilde, dessen Bühnenunmöglichkeit aber glücklich durch einen Strich aufgehoben wurde, das zärtliche Tête-à-Tête der beiden Inkulpaten in der Haube der Mühle. Der dritte Akt bringt dann seinen endlosen Monolog und die besagte Katastrophe. Die Mühle brennt aber schon lange, ehe es dem darin befindlichen Liebespaare einfällt, sich hinauszubemühen, um dann auf der Gallerie vom Müller in die Flammen zurückgestoßen zu werden.

Wie sorglos der Autor auch mit der Sprache umgeht, beweist u. a. der öfter gebrauchte Ausdruck „Bub" für den kleinen Jungen. Nun ist es ja in gewissen „gebildeten" Kreisen Berlins Mode geworden — es sind die, die auch die mangelhafte Handhabung ihrer Muttersprache durch Begriffsverbindungen wie „furchtbar nett", „wahnsinnig schön" u. dgl. bekunden —, das süddeutsche „Bubi" und „Madi" für das heimische „Junge" und „Mädchen" zu affektieren, aber in einer Geschichte, die in der niederdeutschen Landbevölkerung von 1820 spielt, sollte dergleichen denn doch keinen Platz finden. Zudem bedeutet heute noch überall im n i c h t sprachentarteten Norddeutschland „Bube" soviel wie „Schurke", und keiner wird dort einen gutartigen, unverdorbenen Jungen „Bube" nennen. Wer als Schriftsteller oder Dichter auftritt, hat die heilige Pflicht, sein Sprachidiom auf die Goldwage zu legen.

Ahnte man nun das Mißgeschick des Textes schon bei der Lektüre voraus, so hoffte man doch, bei einem so anerkannten Akademiemeister dafür musikalisch entschädigt zu werden. Damit fiel man aber gründlich hinein. Die Musik ist erfindungsschwach und entbehrt in jeder Note des großen Zuges und der scharfen Charakteristik, die nun einmal zur Bühnenkomposition nötig sind. Überall langweiliger Deklamationsstil oder matte positiv-musikalische Gebilde, die v i e l l e i c h t als Fragmente im Konzertsaale ansprechen könnten. Nicht einmal das Orchester regt an, so anspruchsvoll es auch auftritt. Das fortwährende Paukengerolle, das immer eintritt und lange währt, sowie etwas Bedrohliches in der Luft liegt, macht den Hörer allein schon nervös. Dieses Paukengerolle ist das einzige markante Leitmotiv in der ganzen, glücklich nur 2¼ Stunde dauernden Oper. Am ödesten ist der erste Akt. Der müßte mindestens auf die Hälfte zusammengestrichen werden. Aber das lohnt sich nicht, denn das Werk wird sich auf keinen Fall auf der Bühne halten. Es ist als Op. 41 im Selbstverlage des Komponisten erschienen.

So galt also der äußere, lärmende Erfolg, soweit er nicht von der lokalen Clique ausging, wieder einmal der sorgfältig vorbereiteten und best geratenen Aufführung, die Lagenpusch szenisch und Mörike musikalisch leitete. Szenisch war alles wundervoll. Während man den zweiten Akt aus schon vorhandenen Beständen, aber geschlossen und stimmungsvoll aufgebaut hatte, gewährten die beiden anderen neue, reizvolle Bilder. Das Mühleninnere des ersten war bis auf alle Einzelheiten sorgsam ausgeführt, ja allzu sorgsam, indem man dort gewisse eiserne Maschinenbestandteile sah, die es 1820 noch gar nicht gab. Geradeso wie man damals auch noch keine eisernen Segelschiffe kannte. Und die Landschaft mit der Windmühle im letzten Akte wird jedes Auge entzückt haben. Belebt wurde das alles durch das rege, ausgearbeitete Spiel

aller Beteiligten, einschließlich des Chores. Die solistische Haupt- und Riesenpartie des Müllers hatte Julius vom Scheidt. Er bot alles auf, um aus der elenden Figur etwas zu machen. Aber dennoch: der Untergang dieses traurigen Helden erweckte nicht das tragische Mitleid mit einem halb verdienten, halb durch höhere Gewalten erlittenen Schicksale; man war eher froh, daß solch ein erbärmlicher Charakter wie dieser Müller samt seinem schmutzigen Liebespaare zum Teufel ging. Letzteres wurde von Henriette Gottlieb und Julius Roether ebenfalls mit rühmlichem Erfolge dargestellt. Die Förstersleute und ihre (ehrliche) Magd hatten in Nelly Merz, Paula Weber und Carl Gentner ansprechende Vertretung gefunden, und Harry Steier gab einen scharf umrissenen Wilddieb. Die übrigen Mitwirkenden müssen diesmal mit einem allgemeinen Lobe vorlieb nehmen, denn ich befürchte, die Geduld unserer Leser bereits erschöpft zu haben.

Musikbriefe

Aus Berlin

Von Bruno Schrader — Anfang Mai

Joh. Chr. Bach, Haydn, Gluck, Cimarosa, Mozart — das waren die alten Meister, denen der Dirigent des Münchener Bach-Vereins, Ludwig Landshoff, sein hiesiges Sinfoniekonzert gewidmet hatte. Johann Christian, der jüngste und modernste Sohn Sebastian Bachs, bekannt unter dem Namen Mailänder und Londoner Bach, ist ein ungleich genialerer und einflußreicherer Vertreter des Übergangsstiles als der dafür sozusagen amtlich proklamierte Philipp Emanuel. Von diesem hat z. B. Mozart nicht viel gelernt, wohl aber von Johann Christian, der ja auch gleich ihm von dem vortrefflichen P. Martini in Bologna unterrichtet wurde. Während Philipp Emanuel im heutigen Konzertsaale als ziemlich langweiliger Kerl erscheint, zeigte sich Johann Christian in einer dreisätzigen B dur-Sinfonie („Ouvertüre") so frisch, klangschön und anregend, daß die bekannte literarische und praktische Vernachlässigung seiner Werke bedauert wurde. Um so größer war des Konzertgebers Verdienst darum. Auch zwei Gesangsstücke mit Orchester, die Frau Philippine Landshoff vortrug, offenbarten die Reize der italienischen Schule, als deren höchster und unerreichter Vertreter ja schließlich unser guter Mozart anzusehen ist. Eng mit letzterem verwandt, ebenso blühend im Melos wie im Kolorit, erschien eine Arie aus Cimarosas Oper „Die Sonnenjungfrau", während der vierte Italier dieser Art, Gluck, in einer Menuettarie seiner Oper „Clelias Triumph" abfiel, dermalen das Stück völlig verblichen ist. Von Haydn nun hörte man eine seltene A dur-Sinfonie (Sammlung Le Duc Nr. 21) und von Mozart eine D dur-Serenade mit obligaten Blasinstrumenten (Köchels Verzeichnis Nr. 320), alles in gesundem, schlichtem Vortrage, der dem Dirigenten einen guten Empfang bei etwaigem Wiederkommen sichert. Weitere alte Musik ließ uns Prof. Carl Thiel durch seinen vortrefflichen Madrigalchor hören. Der erste Teil des Programmes enthielt allerhand Werke von Heinr. Schütz, der andere Chorlieder von H. L. Hasler (Haßler). Chorhabitus und Ausführung bewiesen, daß man hier der üblen Zeitlage Herr geblieben war und der Kriegsschlange den Kopf zertreten hatte. Getreu seinem alten Grundsatze „Suum cuique" hatte dagegen Hjalmar von Dameck in seiner dritten Kammermusik alter und neuer Musik freie Bahn gemacht. Gestützt auf den bewährten Stamm unserer trotz des schweren Dienstes stets musikunverdrossenen Königl. Kammermusiker Nagel, Urack, Wendel, Sandow, und weiterhin unterstützt durch die beiden Königl. Flötisten Prof. Prill und Arand, den Pianisten Schubert und den Violoncellisten Hutschenreuter, spielte er uns vom alten Seb. Bach ein Trio für Flöte, Violine und Klavier, und vom jungen Philipp Emanuel eine Sonatine in C dur für zwei Flöten, zwei Violinen, Viola, Violoncell und Klavier vor. Diese Seltenheit grub der unermüdlich forschende Konzertgeber auf der Königl. Bibliothek aus. Sie besteht aus einem Larghetto, einem Allegro und einer Polonäse (Alla Polacca), ist knapp und dadurch schon allein wirkungsvoll. An neuerer Musik hörten wir außer dem sehr klangschön ausgefallenen Brahmsschen G dur-Sextette ein Klavierquartett in C moll von Leopold Carl Wolf (nach dem Manuskripte). Dieser Wolf vertritt als Professor des Kontrapunktes an der Königl. Hochschule die alte strenge Leipziger Schule, in der er selber noch zur Glanzzeit Carl Reineckes ausgebildet wurde. Seine Kompositionen, meist Kammermusikwerke, sind sehr gediegen und keineswegs „trocken", vielmehr frisch und ergiebig in der Erfindung. So regte einen auch das besagte Quartett an, in dem mir das Andante und Scherzo (bezw. Tempo moderato) als die glücklichst geratenen Stücke vorkamen. Gespielt wurde auch dieses Werk so, daß der Komponist, wenn er anwesend gewesen wäre, seine Freude an der Ausführung gehabt haben würde.

Nach dem großen Erfolge, den der ebenfalls der alten Leipziger Schule entsprossene Max Fiedler mit Beethovens achter und neunter Sinfonie gehabt hatte, war man auf seinen neuerlichen sogen. Beethoven-Brahms-Abend hoch gespannt. Es waren hierorts bis zum Überdruß gehörte Werke, die dort ausstanden (Beethovens große Leonorenouvertüre und G dur-Konzert, Brahms' zweite Sinfonie), aber alles zog hin, und kein Kritiker streikte. Man kam denn auch auf seine Kosten. Gleich die große, deutsche, so stark an den verewigten Hans Richter erinnernde Art der Wiedergabe der Ouvertüre reinigte uns deren Auffassung von so vielen Geistreicheleien und angeblichen „Finessen" (natürlich!), die uns das Werk bei so manchem weltberühmten Pultvirtuosen zur nux vomica gemacht hatte. Mit Recht hat da Philipp Hatzel in den „Berl. Neuesten Nachr." die Frage aufgeworfen, weshalb im Berliner Konzertleben gerade so urdeutsche, großzügige Dirigenten (nämlich Panzner und Fiedler) von gewissen maßgebenden Stellen aus möglichst unterdrückt werden, und mit dem Hinweise auf die effektvollen Salonvoltigeure, die eo ipso effektvollen Ausländer und das krasseste, nur den Profit würdigende Konzertjobbertum beantwortet. Ein heiliger Jacob a Veragine, der vor Steinen predigt, aber recht hat! Das deutsche und speziell Berlinsche Konzertleben ist geschäfts- und cliquenverseucht, korrupt und verwuchert wie jetzt leider so vieles in der deutschen Kultur. Das zeigt auch der Überkultus Eugen d'Alberts, der am besagten Abend das Beethovensche Konzert spielte. Dieser von Haus aus so geniale Künster hat in sich bekanntlich den Pianisten zugunsten des Komponisten hintangestellt und ist dabei als Pianist ins Hintertreffen geraten, ohne als Komponist dem Gipfel des Parnaß näher zu kommen. Jüngere wie Edwin Fischer, Schwarz u. a. haben ihn gerade als Beethoven-Spieler überholt, ganz zu schweigen von den wunderbaren, wirklich großen und klassischen Leistungen einer Teresa Carrenno, denen eines Conrad Ansorge und anderer Älterer, mit denen er sich nicht mehr messen konnte. Da enthält das Spiel Moriz Rosenthals, dem wir noch am gleichen Abend nebenan lauschen mußten, doch noch andere pianistische Werte. Dieser Künstler ist allerdings stets auf sein Klavier konzentriert geblieben und arbeitet darauf noch heute mit dem alten ausdauernden Fleiße. Freilich stößt er oft durch schrullenhafte Auffassung der vorgetragenen Werke, oft durch ein gradezu brutales Klavierakrobatentum ab, aber dazwischen vermag er

auch Proben der allerschönsten Klaviertonpoesie, der intimsten, gesundesten Auffassung zu geben, und niemals macht sein Spiel den Eindruck, als ob es ihn selber langweile. So ist ihm denn der große Erfolg, den seine sieben „historischen" Konzerte hatten, als wohlverdient zu gönnen. Über das „Historische" darin wollen wir hier nicht streiten. Das erschien schon bei dem Vorgänger Anton Rubinstein, der im Winter 1885/86 diese Idee der sieben historischen Konzerte erfand und ausführte, als der schwache Punkt, trotzdem kein Geringerer wie Wilh. Tappert den Text dazu schrieb. Rosenthal war verständig genug, sein Publikum mit diesen heutzutage anscheinend obligat gewordenen Bettelsuppen zu verschonen und die von ihm vorgetragenen Werke unmittelbar auf dasselbe wirken zu lassen. Er spielte am ersten Abend S. Bach, Händel, Couperin (le Grand), Rameau, D. Scarlatti, Ph. E. Bach, Daquin, Martini, Haydn, Clementi, Mozart und Hummel; am zweiten Beethoven, am dritten Weber und Schubert, am vierten Chopin, am fünften Schumann, am sechsten Field, Moscheles, Henselt, Liszt, und am letzten Mendelssohn, Rubinstein, Brahms. Das Schlußurteil muß trotz allem, was einen an diesen sieben Abenden abstieß, doch dahin abgegeben werden, daß sich hier einer der größten Klavierkünstler aussprach, ein Mann, der weiß, was er will und kann, ein energievoller, konzentrierter Geist, der noch jetzt in vorgerücktem Alter unermüdlich an seiner Lebensaufgabe arbeitet und nie auch nur um eines Zolles Breite davon abgewichen ist. Die sieben Abende gehörten zu den hervorragendsten Ereignissen der so reichen und vielseitigen Berliner Konzertsaison.

Unter den Geigern hatte ebenfalls einer seinen sensationellen Erfolg, wenn auch nach einer ganz anderen, intimeren Seite hin. Das war Adolf Busch, der nunmehr an Marteaus Stelle als Professor an die Königl. Hochschule berufen wurde. Als ich den hochgepriesenen Künstler diesen Winter zum ersten Male hörte, wurde er in Brahms' Doppelkonzerte sowohl vom Violoncellisten wie vom Orchester erdrückt. Gewohnt, nur nach meinen Ohren zu urteilen, war ich also damals enttäuscht. Um so größer also die Überraschung, als ich ihn nunmehr an einem eigenen Konzertabend ganz solo und solissimo hörte! Da spielte ein Künstler, der über alles verfügt, was zu einem wirklich großen Geiger gehört. Das Programm war mit Ausnahme des Regerschen Solissimostückes Op. 117, das dem Konzertgeber gewidmet ist, altklassisch: Tartini, S. Bach und Händel.

Großes Konzert, mit dem von José Eibenschütz dirigierten Philharmonischen Orchester, hatte die Geigerin Ilse Veda Duttlinger. Hierorts längst vorteilhaft bekannt, spielte sie Konzerte von Tschaikowsky und Dvořák; dazwischen gab der Dirigent das Orchesterstück „Eine Sage" von Sibelius. Hier hatten also wieder einmal die Slaven und was damit zusammenhängt ihren großen Tag. Das Stück von Sibelius erschien übrigens musikalisch wertvoll und auch in seiner Instrumentation interessant. Der vortreffliche Dirigent blieb seinem Vortrage nichts schuldig. Großes Konzert, mit dem von Artur Nikisch dirigierten Philharmonischen Orchester, hatte zweitens der Violloncellist Felix Robert Mendelssohn. Hierorts ebenfalls längst vorteilhaft bekannt, spielte er das Konzert von Lalo und die Variationen von Boëllmann. Die beiden schönen deutschen Violoncellkonzerte von Volkmann und Klughardt, die wir neulich ohne Orchester einmal wiederhörten, wären uns lieber gewesen. Auch an Orchesterstücken gab's hier eine Neuheit: eine sinfonische Dichtung nach Klingers „Dantons Tod" vom Konzertgeber. Dem Werke ist vor allem eine anständige Instrumentation nachzurühmen. Auch seine vier Leitmelodien sind angemessen erfunden, aber nur äußerlich behandelt. Dadurch wurde das Ganze ein ziemlich loses Gefüge. In der sogen. thematischen Arbeit wird sich der Komponist noch sehr zu vertiefen haben, wenn er einmal Ersprießliches leisten will.

Unter den konzertierenden Pianisten fielen nun weiterhin noch Alice Haßler-Landolt und Télémaque Lambrino mit ihren Liszt-Abenden auf. Im allgemeinen muß den Damen das Lob nachgesungen werden, die Klavierkonzertprogramme in der nunmehr abgelaufenen Saison auch mit in den Dienst der zeitgenössischen Tonsetzer gestellt zu haben, so z. B. Ilse Fromm-Michaels, Karie Dayas, Ellen Andersson, Hannie Voigt usw. Am besten schnitt dabei der Leipziger Komponist W. Niemann ab. Dicht am Saisonschlusse konzertierten endlich Richard und Dora Rößler mit vierhändiger Literatur für zwei Klaviere. Sie müssen als Vertrer der immer seltener werdenden, einzig wahren und echten Klavierspielkunst gepriesen werden, die in der Schönheit des Tones, in einem wirklich musikalisch beseelten Anschlage das Klavierideal sieht und den rohen Naturalismus des gegenwärtigen „blechernen" Zeitalters des Klavierspieles oder richtiger Klavierdreschens abgekehrt ist. Auf dem Programme fanden wir hier aber nur eine Neuheit: Maurice Kufferaths Bearbeitung des Scherzo aus Mendelssohn Sommernachtstraummusik, die an Stelle der Saint-Saënsschen Variationen über ein Thema von Beethoven getreten war. Spaßhaft, denn der Belgier Kufferath ist jetzt nicht weniger „feindlicher" Ausländer wie der alte politische Schwätzer Saint-Saëns! Man kam da also etwas vom Regen in die Traufe. Ich will jedem seine besondere Art von „Patriotismus" lassen, dagegen aber auch von meinem, durchaus persönlichem Teil das Recht der Zitierung meines alten genialen Berlioz beanspruchen, der einmal an einen Freund schrieb: „Patriotismus — Chauvinismus, Fetischismus, Kretinismus!" Wie sagt doch schon ein gewisser Horaz? Est modus in rebus, sunt certi denique fines.

Aus Braunschweig

Von Ernst Stier

Ende März

Im Hoftheater reichte während des letzten Vierteljahrs ein Gast dem andern die Hand, für den trefflichen Baßbuffo Fr. Voigt wurde Carl Waldmeyer (Mainz), für unsern allgemein beliebten Heldentenor Hans Tänzler, der seine Zeit und Kraft teils Mars, teils Apollo widmen muß, Peter Unkel von der Berliner Hofoper verpflichtet, ob letzterer vollen Ersatz bietet, ist zweifelhaft, da das einmalige Auftreten als Lohengrin kein sicheres Urteil ermöglichte. Sein Organ eignet sich mehr für lyrische jugendliche Heldenrollen als für Tristan, Siegfried u. a. Die Zeit wird über die Einbuße oder den Gewinn beim Wechsel entscheiden. Charlotte Schwennen-Linde zog den lebenslänglichen Dienst Hymens dem zeitweiligen hiesigen vor und schüttelte den Braunschweiger Staub von ihren Füßen; Persönlichkeit und Stimme werden uns aber noch lange lebendig und gegenwärtig bleiben, denn von den neun Bewerberinnen aus allen Richtungen der Windrose genügte keine. Am meisten Aussicht hatte Marg. Bruntsch (Karlsruhe), die als Ortrud und Brangäne wenigstens schauspielerisch tüchtige Leistungen bot, nach reiflicher Überlegung jedoch abgelehnt wurde. Die Reihe verlängert sich, die Intendantur ist in Verlegenheit: ein Königreich für einen Alt! Diese Unruhe und bedingte Einseitigkeit des Spielplans wurde durch mehrfache Erkrankungen noch gesteigert, so daß nur eine Neuheit, „Die Schneider von Schönau" von Brandts-Buys herauskam, aber trotz des großen Erfolgs, der hauptsächlich der Wiedergabe galt, die Erwartungen nicht ganz erfüllte. Die Handlung bestätigt die alte Wahrheit, daß sich bei zwei Zankenden der Dritte freut, die der alte Lateiner freilich für diesen Fall geprägt hätte: „Tribus litigantibus quartus gaudet"; denn der Handwerksbursche führt die von drei Schneidern heiß umworbene Braut heim. Jener erinnert stark an unsern Till Eulenspiegel, macht die Handlung also unwahrscheinlich und drückt sie stellenweise auf den Ton der Posse herab. Der Aufbau mit der behaglich breiten Exposition der beiden ersten Akte und der überstürzten Lösung im dritten zeigt viele und große Mängel, die dreimalige Wiederholung der Brautwerbung schwächt sich ab, die ungleiche Verteilung: 1 zu 8, d. h. eine Ver-

treterin des schwachen Geschlechts im Kampf gegen acht Verbündete, stört die Symmetrie und das Gleichmaß der Kräfte. Daß man schon in der ersten Szene den Schluß errät, ist nach Lessing nur zulässig, wenn der Dichter in der Entwicklung das Interesse fesselt, hier werden demselben aber überall Fußangeln gelegt. Die Musik offenbart in der kontrapunktischen Arbeit, Instrumentation und vielen Tonmalereien mehr mathematischen Kopf als tief empfindendes Gemüt. Herr Generalmusikdirektor Carl Pohlig verlieh dem Werke seine eindringliche Geisteskraft, tönte es einheitlich ab und sicherte ihm den Erfolg; der Opernspielleiter Benno Noeldechen ging von dem Grundsatz aus: „Erlaubt ist, was gefällt" und schuf glänzende Bilder; Gertr. Stretten, die Herren R. Stieber, Galvagni, Grahl und Voigt, E. Hunold und A. Jellouschegg sowie die Lehrbuben Käte Feuer, Else Hartmann und Gertr. Schäfer unterstützten die Leitung aufs beste.

Verschiedene Gäste benachbarter Städte halfen oft liebenswürdig aus der Verlegenheit. Zur Verstärkung des Chors in „Lohengrin" ließ die Intendantur Männerstimmen aus Bremen und Hannover kommen, erlebte mit dem Versuch aber vollen Mißerfolg; denn der Gewinn an Stärke und Fülle des Tons wurde durch ohrenbeleidigende Unreinheit verdorben. Neu aufgefrischt erschienen: „Mona Lisa" und Verdis „Maskenball", der April verspricht den „Ring des Polykrates" von E. W. Korngold, „Rahab" von Frankenstein und als neu einstudiert „Elektra" von R. Strauß.

In Ermangelung eines großen Saales finden die Abonnementskonzerte der Hofkapelle auch im Hoftheater statt, dieselben wurden bei stets ausverkauftem Hause glanzvoll zu Ende geführt. Carl Pohlig kann ähnlich wie der Sonnenkönig sagen, „L'orchestre c'est moi!" Er stellte mustergültige Vortragsfolgen auf mit Klassikern, Romantikern und modernen Tondichtern, dirigierte meist auswendig, rüttelte durch sein gewappnetes Selbstgefühl und gewaltige geistige Energie die schlummernden Kräfte wach, so daß der Hörer durch das Stahlbad seines Kampfes erfrischt und gestärkt erschien; er krönt die mit M. Prätorius beginnende lange Reihe braunschweigischer Kapellmeister und führt, getragen von der Gunst des Herzogspaars, das hiesige musikalische Leben einer glänzenden Zukunft entgegen. Als Solisten wirkten mit der Baritonist W. Engel (Dessau), J. Pembaur (Leipzig), der mit Liszts Konzert (A dur) durchschlagenden Erfolg erzielte, und Steffi Koschate (Berlin), eine junge, talentvolle Geigerin, die Bruchs 80. Geburtstag nachträglich durch glänzende Wiedergabe seines Konzerts (G moll) feierte. Der Verein für Kammermusik (Emmi Knoche, Hans Mühlfeld, H. Wicking, Th. Müller, A. Bieler) kann durch Hinzuziehung von weitern Mitgliedern der Hofkapelle den Rahmen beliebig erweitern, er schuf sich mit jedem Auftreten neue Verehrer. Die Braunschweiger Triovereinigung (Em. Kaselitz, W. Wachsmuth, W. Metzmacher) erzielte mit den zehn „Musikalischen Erbauungsstunden" solche Erfolge, daß man am ersten Osterfeiertage die zweite Reihe beginnt. Die letzten Konzerte boten Schuberts Quintett und Beethovens Sextett (Es dur), Gesang verband meist die Instrumentalwerke.

Der neu gegründete Lessingbund wirkt hier wie der Hecht im Karpfenteiche, auf literarischem und musikalischem Gebiete kämpft er für das Neue. Nach Überwindung der anfänglichen Gleichgültigkeit vermehrt sich der Zulauf des Publikums; an einem der letzten Abende bot z. B. K. Hausdörfer (Berlin) Dichtungen von B. v. Münchhausen, Cäsar Flaischlen, R. Dehmel u. a., unsere erste Soubrette Gertr. Stretten sang Lieder von Strauß, M. Schillings, J. Marx, Fr. Mikorey, G. Mahler und Bernh. Seidmann, unserem Solorepetitor und Kapellmeister des Hoftheaters. Mit Klavierstücken (Op. 2) von Arn. Schönberg, F. Busoni und Korngolds „Märchenbildern" erspielte er sich solchen Erfolg, daß er gleich darauf einen Kammermusikabend (Violin-Klaviersonate seines Lehrers W. Andrena, Quintett von Zdenko Fibich) folgen ließ, der ihn zu weitern Versuchen ermunterte. Von den Gesangvereinen erschienen nur der Bachverein des Musikdirektors A. Therig und der Schradersche a capella-Chor des Domkantors Fr. Wilms in der Öffentlichkeit, in jenem wirkte Albine Nagel, in diesem K. Langner (Berlin) und Domorganist W. Guericke mit. Eine besondere Stellung nimmt der Chor der städt. Bürgerschulen ein, der mit seinen 400 ausgesuchten Stimmen und verstärkt durch den Braunschweiger Gesang-Lehrerverein unter O. Thönike fast einzig dastehende Wirkungen erzielt.

Von hiesigen Künstlern betätigten sich solistisch unsre jugendlich dramatische Kammersängerin Albine Nagel und der seriöse Baß L. Coroinus, die bekannte Pianistin Emmi Knoche, die Sängerin Susanne Wolters mit Musikdirektor F. Saffe, Gertr. Rosenfeld mit C. Giemsa (Geige), E. Steinhage (Cello) und P. Scheffel (Flöte); von auswärtigen seien genannt: Ilse Kollner und W. Heugeroth (Bad Harzburg), M. Mora v. Götz (Berlin), Hanni Voigt (Berlin), der schwedische Geiger Bruno Esbjörn, Fischer (Sondershausen) mit A. Therig (hier), Max Krauß (München), M. Lydia Günther (Hannover), A. Lieffering (Stettin) usw. Wohltätigkeitskonzerte nahmen sachte ab, boten oft viel Gutes, für weitere Kreise aber kein Interesse; der gute Zweck wurde meist erreicht, auf den Leistungen ruhte aber bald der Staub des Vergehens. Die Kohlenknappheit machte wenig Schwierigkeiten, nach Ostern beginnt aber, unabhängig von der Heizungsfrage, ein lebhaftes Nachspiel, das bis in den Mai reicht und noch manche Gipfelpunkte verspricht.

Aus Chemnitz

Von Eugen Püschel

Anfang April

Während in den Spielzeiten der vergangenen Jahre die Konzert- und Theaterunternehmer über eine betrübliche Teilnahmlosigkeit und dementsprechende Fehlbeträge zu klagen hatten, hat sich dieses Jahr das Blatt gewendet: eine schau- und hörlustige Menge aus den oberen wie unteren Volkskreisen strömt allen Vorstellungen unserer drei städtischen Theater und allen Konzertveranstaltungen zu. Über Nacht hat Chemnitz ein nach vielen Tausenden zählendes kunstbegeistertes Publikum erhalten! Dieses erfreuliche Wunder erklärt sich aus der guten wirtschaftlichen Lage aller derer, denen die Kriegsindustrie und der Kriegshandel eine melkende Kuh ist, und natürlich auch aus ihrem Bedürfnis nach Zerstreuung. Jedenfalls war die Hörlust ein Ansporn für Theater- und Konzertunternehmer, viel, aber auch Gutes zu bieten.

Auch in diesen vier Monaten gab es in unserer Oper Erstaufführungen, für die wir der Direktion dankbar waren. Da war zunächst ein vorzüglich vorbereiteter und in jeder Hinsicht glänzend ausgestatteter „Othello". Diese reife Oper des alten und doch erstaunlich jugendfrischen Verdi war der erste große Befähigungsnachweis unseres neuen Kapellmeisters Hermann Stange, der sich mit seinem lebhaften Temperament durchaus in Stil und Stimmung des Werkes eingefühlt hatte. Prächtige Bühnenbilder schuf wiederum Oberspielleiter Fritz Diener. Die Rollen waren mit Karl Bauer (Othello), Kriener (Jago), Cläre Born (Desdemona), Elsa Alsen (Emilia), Enderlein (Cassio), Erl (Lodovico) vorzüglich besetzt. — Daß Massenets „Gaukler unsrer lieben Frau", diese durch und durch französisch empfundene Oper, im vierten Kriegsjahre erstaufgeführt wurde, hat nicht uneingeschränkte Begeisterung erweckt. Die große Liebe, die an Einstudierung (Oskar Malata) und Ausstattung (Fritz Diener) gewandt wurde, hätte man eher einem deutschen Stiefkind des Bühnenglückes gewünscht. Eine ausgezeichnete darstellerische und gesangliche Leistung bot Willy Zilken in der Titelrolle. Noch einmal spielte das Marienwunder eine wirkungsvolle Rolle auf der Bühne: in Julius Bittners „Höllisch Gold". Dieses gesund-moderne Singspiel in Hans Sachsscher Holzschnittmanier machte auch bei uns dank der hübschen Fabel und der eingänglichen Musik Eindruck. Malata und Diener trafen den Legendenton gut. Unter den Darstellern ragten

Elsa Alsen als die Frau und Zilken als ein köstlich humorvoller Teufel hervor. Leider hatte man das ernste Stück mit einem tollen Faschingsschwank zusammengekoppelt, einer Offenbachiade, die Dr. Leopold Schmidt, der bekannte Berliner Kritiker, aus Offenbachschen Operettenmelodien sehr geschickt zusammengeschweißt hat. Das ulkige Textbuch der „Glücklichen Insel“ stammt von einem anderen einst sehr gefürchteten Kritiker, dem „blutigen Oskar“ — Blumenthal. In anderer Zusammenstellung hätte man sich das heitere Possenspiel (es nennt sich etwas anspruchsvoll „Singspiel“) gern gefallen lassen; aber neben Bittners Einakter wäre etwas Feineres — etwa die „Abreise“, „Flauto solo“ oder „Versiegelt“ — besser am Platze gewesen. Die erste Aufführung leitete Leopold Schmidt selbst; die Darsteller zogen alle Register der Komik. Neueingeübt wurden die „Königskinder“, „Die Lustigen Weiber“, Brülls „Goldnes Kreuz“, „Tannhäuser“, „Walküre“, „Meistersinger“; auch der Goethe-Ersatz „Mignon“ und „Margarethe“ erfreuten sich der unverminderten Gunst des Publikums.

Angesichts des lebhaften Operninteresses der Chemnitzer konnte Direktor Tauber es wagen, im März Gastspiele berühmter Opernsterne anzusetzen. Der erste, den er einlud, war Leo Slezak. Er kam wirklich — sang und siegte. Erst als Radames (allerdings kein unbestrittener Sieg), dann als Othello in seiner Glanzrolle. Wenn auch Slezaks Heldentenor über die Hochblüte des Sängertums hinaus ist und schon etwas von seinem früheren Glanz abgestreift ist, so wirkt diese gewaltige Stimme in ihrer Fortissimopracht oder in der Mezza Voce wie ein Naturwunder. Slezaks Racheschwur im „Othello“ vergißt man nicht so leicht wieder. Diesem Hünen glaubt man den blind-leidenschaftlichen Mohren! Nicht kleiner war der Erfolg, den sich Jaques Urlus als Tannhäuser und Troubadour ersang. Das waren gesanglich und darstellerisch (trotz seines ruhigen Spiels) fein durchdachte und durchfühlte Leistungen; hier verbanden sich schöne Stimmittel mit vornehmer Gesangskultur und künstlerischer Intelligenz. Aber — mirabile dictu: trotz ihrer Hervorragenheit legten die beiden Gäste nicht etwa einen weiten Abstand zwischen sich und die einheimischen Kräfte, sondern fügten sich trefflich in das Gesamtbild ein. Ein erfreuliches Zeichen für den hohen Stand unserer Bühne. So bestanden in Ehren neben Urlus Frau Elsa Alsen (Venus, Acuzena), Hans Erl (Landgraf), Max Kriener (Graf Luna). Als Elisabeth half uns Frl. Bartsch aus Leipzig aus, eine sehr angenehme Erscheinung in Gestalt und Stimme. Frau Sanden gab im Troubadour eine prachtvolle Leonore.

Aus der übergroßen Zahl der Konzerte können hier nur die wichtigsten erwähnt werden. Den Vortritt sollen die der städtischen Kapelle haben. Deren fünftes Sinfoniekonzert brachte hier zum ersten Male Bruckners dritte Sinfonie (D moll), dieses herrliche, auf Heldentum, fromme Gläubigkeit und Naturseligkeit gestellte Wunderwerk. Kapellmeister Malata arbeitete besonders die Züge echt österreichischer Liebenswürdigkeit heraus. Charlotte Döscher aus Leipzig sang Mahlers „Lieder eines fahrenden Gesellen“ geschmackvoll und audruckswarm. Ein besonderes Ereignis war der Weingartner-Abend, zu dem Weingartner und seine Gattin erschienen waren, er, um eigene Werke zu leiten, sie, um seine Lieder zu singen. Er dirigierte eine Streicherserenade von gefälliger Erfindung, den geistreichen Dame Kobold-Walzer und die Orchesterlieder. Für das Hauptwerk, seine jüngste Sinfonie (Nr. 4 F dur), hatte er seltsamerweise den Taktstock an Malata abgetreten. Wenn auch die liebenswürdige Heiterkeit atmende Sinfonie keine unergründlichen Probleme enthält, so hätte man es doch lieber gesehen, diese Musik aus erster Hand vermittelt zu bekommen, und dies um so mehr, als Weingartners Dirigierweise ungemein reizvoll ist. Im sechsten Sinfoniekonzert stellte Malata nicht sehr geschickt die umstrittene Beethovensche Jugendsinfonie mit Richard Wagners erster und einziger Sinfonie zusammen. Das war zuviel der Jugend! Man ging von einem langen Mahl ungesättigt nach Hause. Das Hauptstück des siebenten Konzertes war Mozarts Jupitersinfonie, während im achten Weingartners neue Sinfonie auf vielseitigen Wunsch wiederholt wurde. Dadurch daß noch Rezniceks geistsprühende „Donna Diana“-Ouvertüre, ein „Ingwelde“vorspiel von Schillings und ein Klavierkonzert von Rimsky-Korsakoff (Frl. Herta Müller) geboten wurden, wurde der moderne Charakter des Programms gewahrt. Einen guten Tag hatte Malata, als er im neunten Konzert Schuberts „Unvollendete“ in seltener Vollendung erklingen ließ. Dazu gab er noch als Neuheiten die G moll-Suite von Bach und Draesekes „Sinfonia comica“, ein noch ungedrucktes Gegenstück zur berühmteren Sinfonia tragica, das wohl der älteren Schwester nie den Rang ablaufen wird. Denn so prächtige musikalische Scherze sich auch der alte Meister erlaubt, vier Sätze bizarrer, parodistischer oder grotesker Komik ermüden schließlich doch. Im zehnten Konzert hörten wir nach langer Pause wieder einmal F. Mayerhoffs zweite Sinfonie C moll, ein aus schöpferischer Phantasie geborenes, fesselnd gearbeitetes und in seiner Lebensbejahung besonders schätzbares Werk. Dohnanyis Konzertstück für Cello und Julius Bittners sinfonischer Dichtung „Vaterland“, die als Neuheiten gespielt wurden, hinterließen nicht den Eindruck wie des ersteren D moll-Sinfonie und des letzteren „Höllisch Gold“. Das elfte Sinfoniekonzert führte uns zurück zu Beethoven („Pastorale“), Weber (Oberonouvertüre) und Schumann (Ouvertüre, Scherzo und Finale), ermangelte aber der liebevollen Durcharbeitung. Besser gelang im zwölften Konzert die jugendfrische, kerndeutsche F dur-Sinfonie von Hermann Götz; dazu geigte die glänzend begabte 15 jährige Nedelka Simeonova aus Sofia Tschaikowskys Violinkonzert mit vollendeter Technik und frühreifem Verständnis. Die beiden letzten Konzerte bescherten uns als Hauptwerke Dvořáks lenzliche F dur-Sinfonie und Brahms „Antoniusvariationen“ sowie die beiden Heldensinfonien von Beethoven und Strauß.

Alles in allem also: ein gutes Durchschnittsprogramm, wenn auch kein großzügiger Plan erkennbar ist. Diejenigen freilich, die ein mehr als oberflächliches Musikinteresse haben, empfinden es schmerzlich, daß Malata so wenig Notiz nimmt vom zeitgenössischen Schaffen, d. h. von wirklich moderner fortschrittlicher Musik. Seit Pohle, der begeisterte Förderer alles Neuen, tot ist, fehlt es in unsern Sinfoniekonzerten an frischem Draufgängertum, an Hingebung und Opfersinn für das Neue. Unter Pohle hielt Chemnitz Schritt mit aller neuen Instrumentalmusik, jetzt hinken wir weit hinterher. — Ein besonderes Ereignis war das Wagner-Konzert, das der Dessauer Hofkapellmeister Mikorey mit dem Dresdner Philharmonischen Orchester hier gab. Man hörte wieder einmal, wie Wagner gespielt werden muß: mit Liebe und Ehrfurcht, den Säulen des rechten Verständnisses. Leider war Frau Mottl-Faßbinder nicht gut disponiert und konnte so nicht ganz ihr großes Können entfalten.

Von sonstigen Veranstaltungen ist zu erwähnen ein Sonntagsvormittagskonzert der städtischen Kammermusikvereinigung, in dem Brahms' Klavierquintett F moll und Schuberts Oktett (Op. 166) ausgezeichnet wiedergegeben wurden. Ebenfalls als ein Sonntagsgeschenk konnte man Schumanns Manfred auffassen, den Malata mit guter Besetzung aufführte. In Liederabenden taten sich hervor: Frau Elsa Alsen, die sich als die geborene Brahms-Sängerin entpuppte, aber auch moderne Komponisten wie Wiedemann (Loreley) und Peter Gast mit seinem prächtigen Schwertlied zu ihrem Recht kommen ließ; ferner Luise Pöschmann, eine feine Mezzosopranistin, und Helga Petri. Einen ganzen, recht unterhaltsamen Hans Hermann-Abend leistete sich der Lehrergesangverein mit dem Komponisten am Klavier. Ein fesselnder, gut gelungener Versuch war der Chemnitzer Komponistenabend der Frau Diener-Walz. Ilse Geidel (Bonn) sang in einem Märchen- und Kinderliederabend die entzückenden Kinderlieder von Carl Reinecke.

Von den zahlreichen Chorkonzerten nenne ich den Brahms-Abend des Chemnitzer Orpheus, der uns die Tropische Ouvertüre, das Schicksalslied, die Rhapsodie, Männer- und Frauenchöre in guter Ausführung bescherte. Ein Kirchenkonzert des Gesangvereins der städtischen Beamten brachte als neustes Werk von Ewald Sichert den 94. Psalm für gemischten Chor, Soli, Orchester und Orgel, ein architektonisch wuchtig aufgebautes, leiden-

schaftlich-dramatisches Werk von lebensvoller Empfindung, gedankenreicher Erfindung und hervorragendem tonsetzerischen Können. Seine polyphone Satzkunst lebte sich auch aus in dem ersten Satz seiner Cmoll-Messe für Männerchor, Orchester und Orgel. Den 80. Geburtstag Bruchs feierte der Lehrergesangverein mit einer vollendet schönen Aufführung des „Odysseus". Solch liebevolle, opfersinnige Geburtstagsgratulanten wie Prof. Mayerhoff kann sich jeder Komponist wünschen. Was man ihm anvertraut, ruht in guten Händen und an begeisterungsfähigem Herzen. Wer die Odysseuschöre unter ihm gehört hat, der geht nicht mit dem beliebten überlegenen Lächeln über Bruch zur Tagesordnung über. Der freut sich über soviel gesunden Klangsinn, Wohllaut und auch Ausdrucksfähigkeit. Den vielgewandten Helden Odysseus hörten wir leider nicht von Kase oder Plaschke, sondern von dem Berliner Bariton Guttmann, dem es an dramatischem Temperament fehlte. Seine weiche, aber unkräftige Stimme wurde weit überstrahlt von Frau Elsa Alsen, die die Altpartien der Penelope usw. mit hoher künstlerischer Intelligenz und ergreifendem Ausdruck sang. Die Sopransoli sang Frl. Trude Liebmann ungemein frisch und lieblich. — Eine Neuheit brachte am Gründonnerstag die Chemnitzer „Singakademie" mit Paul Gläsers Oratorium „Jesus". Gläser hat das Christusdrama im Lapidarstil gestaltet: knapp und wuchtig, lebendig und anschaulich, empfindungsvoll und mit erfinderischer Phantasie. Er kennt alle Mittel moderner Harmonik, Stimmführung und Instrumentation, geht aber sparsam damit um und verwendet sie um so wirkungsvoller an den Höhepunkten. Kirchenmusikdirektor Meinel hatte das Werk mit freudiger Hingebung eingeübt; unter seiner Leitung sang der Chor ausgezeichnet, und auch die städtische Kapelle stand voll auf der Höhe. Die Solisten, Mitglieder unserer Oper, fanden sich gut in ihre Aufgabe, wenn sie auch nicht ganz ihren dramatischen Hauptberuf verleugneten. Den Karfreitag feierte Prof. Mayerhoff in der Jakobikirche mit der Aufführung der Passion von Schütz und stellte so neben die jüngste Passionsmusik eine vorbachische. Ein fesselnder Vergleich, der bei aller Verschiedenheit doch das eine Gemeinsame zeigte: das Streben nach dramatischer Schlagkraft, lebendiger Wucht und Knappheit. Außerdem sang der Kirchenchor herrliche Chöre von Hammerschmidt und Lotti mit idealer Schönheit, Reinheit und Gefühlsinnigkeit. Die seltene Kunst der Improdisation übte der blinde Organist Fritz Wagner, der mit einer Phantasie über „Christe, du Lamm Gottes" eine gediegene Leistung bot.

Aus Hamburg

Von Bertha Witt

Anfang April

Man sollte meinen, daß wir bei dem Hochdruck der Musikbetätigung der letzten Monate den Kulminationspunkt unseres dieswinterlichen Konzertlebens längst überschritten hätten, doch wird das so lange nicht der Fall sein, als die Nikisch-Festwoche im April in Aussicht steht. Die Nikisch-Konzerte des Winters sind bis auf eins infolge Reiseschwierigkeiten bisher ausgefallen und sollen nun in „Zusammenlegung" — hier einer zwar großügigen, aber nicht unerfreulichen Kriegsfolge — nachgeholt werden. Inzwischen sind die Abonnementskonzerte alle nach der Reihe abgelaufen. In der Philharmonie standen noch das neunte und zehnte Konzert aus, beide diesmal wieder von Hausegger dirigiert, dem auch der erste Teil des vorletzten Programms für eigene Tonschöpfungen gehörte. Wieviel Hausegger in solchen zu sagen hat, das weiß, wer ihn als Komponist kennen gelernt. Daß die vor 20 Jahren entstandene dionysische Phantasie, die ein umfangreiches Programm ungemein anschaulich und glanzvoll ausschöpft und auch in ihrer melodischen Ausdruckskraft wahre Höhepunkte erklimmt, den Sieg davontrug, lag ganz entschieden an der lebenswahren Physiognomie und der packenden Sprache dieses Tonwerks, das aus dunklen Schauern heraus über blumige Hänge in eine strahlende Höhenwelt emporsteigt. In den beiden Liedern „Schwüle" und „Jetzt rede du" erschien Ausdruck und Gestaltung auf Kosten der Solostimme allzu dominierend ins Orchester verlegt, und die ganz in schwarz malenden Gesänge für Männerchor und Orchester „Schlachtgesang" und „Totenmarsch", von Herren der Vereinigten Männergesangvereine mit oft auffallend unpräzisem Einsatz gesungen, erschienen insofern etwas deplaziert, als der gerade eingetretene Friedensschluß im Osten den Gemütern eine besonders helle Stimmung aufgeprägt hatte. Auch drang Josef Groenen erst zum vollen überzeugenden Glanz seiner prächtigen Stimme beim zweiten Teil seiner Aufgabe durch, der Mozarts zum voraufgegangenen Gegensatz besonders lichtvoll wirkende Kantate „Die ihr des unermeßlichen Weltalls Schöpfer ehrt" und Schuberts Allmacht umfaßte. Beethovens VIII. Sinfonie beschloß besonders wohltuend dies Programm, demgegenüber das letzte Konzert zum Teil wie eine leichte Geschmacksverirrung wirkte, so daß selbst Wagners Kaisermarsch hier versöhnte, denn Alex Ritters Trauermusik zeichnet sich allzusehr durch Inhaltlosigkeit aus, und Liszts teils langweilige, teils eine sehr fragwürdige Verwandtschaft mit preußischen Parademärschen verratende sinfonische Dichtung Hungaria, die sehr tiefe Blicke in die Gefühlswelt eines kannibalischen Halbasiatentums gewährt, gehört ganz auf die Passivseite von Liszts schöpferischer Muse. Das Konzert schloß mit einer prächtigen Ausführung von Beethovens V. Sinfonie. Mit der Neunten (im sonst vollständigen Beethoven-Sinfonie-Zyklus der Philharmonie fehlend, da nur für den leider ja erst zum Teil eingetretenen Friedensfall angesetzt) beschloß Eibenschütz die Reihe der Sinfoniekonzerte und erzielte mit dem hier lange nicht mehr gehörten Werk ein so volles Haus, daß für den Rezensenten kein Platz übrigblieb. Wie Hausegger, so sind wir auch ihm jetzt zum Schlusse der Konzerte viel Dank schuldig für so manche schöne Tat, nicht zum mindesten auch für die zweimal wöchentlich stattfindenden volkstümlichen Konzerte, auf die näher einzugehen der Raummangel nicht gestattet.

Brecher wußte in seinem letzten Konzert mit Berlioz' „Harold in Italien" stark zu fesseln, ohne Konzertmeister Bandler einen Hauptanteil an dem Erfolg abstreiten zu wollen, der die Solobratschenpartie wieder ganz unvergleichlich schön spielte. Liszts Preludes, das Lohengrinvorspiel und die Figaroouvertüre wirkten gleichwohl dank der Geschlossenheit dieser Kompositionen weitaus ansprechender auf den Hörer. Frau Merrem-Nikisch, die die Rosenarie aus Figaro und einige Lieder sang, bestach ganz besonders durch den Zauber ihrer Stimme und das Geistvolle ihres Vortrags. Nach Brecher kam Werner Wolff mit seinem zweiten (letzten) Konzert. Auch wenn Busonis Musik zu dem Märchendrama Turandot, von der er in Form einer Suite eine Auslese bot, durch die fremde Prägung ihres Rhythmus, ihrer Melodienbildung, Koloristik und Instrumentation teilweise — wenigstens zu Anfang — eher ermüdet als fesselt, so entwarf er doch in festen Strichen ein klares Bild von der Absonderlichkeit eines rätselhaften Frauencharakters. Als Solistin sang Julia Kulp wieder ganz unvergleichlich schön drei Ellensgesänge Schuberts, darunter das Ave Maria, wie eben nur sie es singt, und zwei Klärchenlieder, uns gleichzeitig Gelegenheit gebend, sie zum ersten Male mit Orchester zu hören.

Das Bandler-Quartett vereinigte sich zu seinem letzten Kammermusikabend, nachdem der vierte ganz Beethoven gehört hatte, mit Arthur Schnabel, um Strauß' Klavierquartett zu spielen. Daß man gleichzeitig auf diesem Konzert dem durchaus wertvollen A moll-Quartett Felix Woyrsch' begegnen konnte, sei der Vereinigung als sympatische Verneigung gegen den verdienstvollen Altonaer Tonkünstler besonders angerechnet. — Mit dem Fiedemann-Quartett musizierte Wilhelm Ammermann. — Auch im März, obgleich durch die Karwoche auf drei Wochen zusammengedrängt, stieg die Zahl der Solistenkonzerte wieder erschreckend in die Höhe, so daß nur das Bemerkenswertere herausgegriffen werden kann. Die Pianistinnen Gisela Springer und Anita von Hillern-Dunbar gaben

jeder für sich mit dem Violoncellisten Jakob Sakan, der durch ein ausgezeichnet schönes Spiel für sich einnimmt, einen Abend im Kammermusikstil. Neu war uns hier eine Sonate von Rachmaninoff, deren russischer, bald in elegischer, bald in leidenschaftlicher Stimmung schwelgender Gefühlswelt Fräulein Springer einen überaus lebensvollen pianistischen Rahmen gab; mit Solostücken von Schumann führte sie weiter in reine Höhen ihrer nahezu vollendeten Kunst. Mit Klavierabenden waren Schnabel, Linz, Ansorge vertreten. Reinhold Gerhard, der Bruder Elenas, vermochte es, ein ausverkauftes Konzert zu geben, obgleich wir ihn noch nicht als „Fertigen" betrachten können, indes die liebenswürdige Eva Katharina Lißmann zum dritten Male über Winter erschien, um diesmal auch hier ihr ganz russisch gestimmtes Programm zu absolvieren, das man dankbar begrüßt, nachdem man auf den Legion gewordenen Liederabenden noch immer dasselbe hört. Die über eine bemerkenswerte schöne Altstimme verfügende Helene Jung vom Stadttheater erschien im Konzertsaal, ohne daß auch sie durch die meist gleichmäßigen Gefühlsschwindungen, ob sie nun Brahms singt oder Strauß, die Kluft zwischen der Welt des Seins und der Welt des Scheins wesentlich überbrücken konnte. Im großen Reigen der Liederabende fiel Frau Minna Ebel-Wilde aus Berlin nicht weniger angenehm auf als einige ansprechende Lieder ihres Gatten Arnold Ebel; großen, wenn auch mehr äußeren Erfolg erzielten die Herren Günther und Armster, die mit ihrem Programm der Oper, auch der Wagner-Oper, zuviel Konzession machten. Bronislaw Hubermann gab ein zweites Konzert mit dem gleichen Erfolg des ersten, ohne sich aber auch hier des künstlerischen Undings, des Konzerts am Klavier, zu enthalten, wozu sich gerade das Tschaikowskysche Violinkonzert am allerwenigsten eignet, so gern man demselben nach langjähriger Pause auch wiederbegegnete. In Hedwig Faßbender stellte sich eine noch recht kindliche Geigerin auch in Hamburg erstmalig vor, die gleichwohl ein sehr anspruchvolles Programm mit bemerkenswerter Sicherheit, weit vorgeschrittener Technik und teils auch bereits von großem innern Schwung beseelter musikalischer Anteilnahme bewältigte; kein Zweifel, daß hier ein bemerkenswertes Talent im Wachsen begriffen ist. Die bereits bestens berufene Agnes Rozgonyi, der neue Stern am Geigenhimmel, kann ich nur namentlich erwähnen, da die Konzertdirektion Leichsenring für die wenigen von ihr ausgehenden Veranstaltungen nur der Lokalpresse Rezensentenkarten gewährt.

Zum Schluß brachte auch die Osterwoche noch eine Fülle von Musik, zum größten Teil dazu in dem erfreulichen Zeichen: Ausverkauft. Das Stadttheater brachte an beiden Tagen den Parsifal, nachdem es den stillen Karfreitag mit einer Aufführung von Liszts Legende der Heiligen Elisabeth zu krönen versucht hatte, wobei allerdings der gute Wille besser ausfiel als das Ergebnis. Vorher hatte Prof. Barth sich in der Matthäuspassion von der Singakademie verabschiedet. Sittard brachte nach altem Brauch am Karfreitag Brahms deutsches Requiem, mit Frau Schumann und Kammersänger Bergmann als Solisten, und erzielte durch reiche Ausdruckstiefe und selten prächtige Hingabe aller Beteiligten bleibende Eindrücke. Vorauf ging eine Bach-Kantate. Mit diesem Konzert schloß gleichzeitig die Reihe der dieswinterlichen großen Kirchenkonzerte. Wir stehen damit am Schluß der sogenannten großen Saison, und die kommende Zeit wird mit Ausnahme der Nikisch- und der Beethoven-Festkonzerte der Philharmonischen Gesellschaft so gut wie ausschließlich den Solisten gehören.

Rundschau

Oper

Barmen Der Spielplan des Neuen Barmer Stadttheaters bot im Weihnachtsmonat unter künstlerischer Leitung von Dr. Fischer reiche Abwechslung und hohe Genüsse. Neben bewährten älteren Sachen gab es verschiedene örtliche Neuheiten. Mit großem Beifall wurde aufgenommen: Die Schneider von Schönau von Jan Brandts-Buys. Der Tondichter schrieb zu dem humorvollen Stoff eine melodienreiche Musik, die orchestral ganz auf der Höhe neuzeitlichen Fortschrittes steht. Von dramatischer Kraft und Lebendigkeit ist die Musik im Schlußakt, von hohem lyrischen Wert sind das Lied von der Uhr im zweiten und die beiden Kanons im letzten Akt. Stilvoll war die Aufführung unter Kapellmeister Orthmann. Vorzügliche Einzelleistungen boten: P. Madsen, Ph. Massalsky, B. Pütz (Schneider); M. Senders, H. Antoni, M. Sorland (Lehrbuben); O. Salzmann (Bürgermeister), N. Landberg (Uhrmacher); M. Masselter (Witwe Veronika). Ein schönes, poesievolles Weihnachtsmärchen wurde in Hans Pfitzners in 2 Akte (statt früher 3 Akte) umgearbeiteten „Christelflein" dargeboten. Echt weihnachtlich und voll reizender Poesie ist die textliche Unterlage: Die Fabel vom Elflein, das ein Mensch sein möchte, vom Christkinde eine Seele geschenkt bekommt, das todkranke Treutchen den Eltern wiedergibt, indem es an seiner Stelle als Christelflein zum Himmel eingeht. Tief poetisch ist der schneebedeckte Weinachtswald mit Elflein und Tannengereis, Knecht Ruprecht, Christkind. Die schöne dichterische Vorlage wird durch die romantisch-musikalische Einkleidung noch übertroffen. Besonders gut gelungen ist der 1. Akt mit den prächtigen Szenen von Knecht Ruprecht, dem Schneeflockenreigen; dem Auftritt zwischen Christkindchen von Elflein, der ganz herzerfrischend und köstlich ist. Die Singstimmen beherrschen stets das Ganze, das Orchester, meisterhaft behandelt, tritt in den Hintergrund. Aus dem 2. Akt hebt sich der hübsche Engelchor als Perle heraus, während er an Wort und Gehalt gegen den 1. Akt merklich zurücktritt. Etwas zu lang geraten ist die sonst so stimmungsvolle und klangreiche Ouverture. Die Wiedergabe stand musikalisch und szenisch auf voller Höhe. Die Pfitznersche Weihnachtsoper wurde bei sämtlichen Wiederholungen außerordentlich beifällig aufgenommen. Neben Humperdincks Hänsel und Gretel möchte ich unsere Bühnenleiter auf dieses poesiereiche Weihnachtsstück nachdrücklichst hinweisen.

Außer Lohengrin, Fidelio, Siegfried, Tiefland hörten wir noch das Dreimäderlhaus sowie Leo Falls gefällige, oft wiederholte neue Operette „Die Kaiserin".

Nach wie vor erfreute sich das Opernhaus eines Besuches, den man in Friedenszeiten für unmöglich gehalten hätte. Fast allabendlich ist die Vorstellung ausverkauft und für den Berichterstatter auswärtiger Blätter kein Platz zu vergeben. Bei der Aufstellung des Spielplans werden der breiten Masse nicht selten Zugeständnisse gemacht, die der um das Aufblühen und Gedeihen wahrer Kunst Besorgte nicht gutheißen kann. Wie oft ist nicht in den Januar-, Februarwochen dem dicht gedrängten Publikum das „Dreimäderlhaus", „Die Kaiserin" vorgesetzt, daneben freilich auch gehaltvolle Operetten wie Fledermaus und Zigeunerbaron. Auch ist die Pflege unserer klassischen Oper nicht versäumt worden; wir hörten in anerkennenswerter Darbietung: Freischütz, Fidelio, Lohengrin, Götterdämmerung; ferner Tiefland, Zar und Zimmermann, Maskenball, Hanz Pfitzners Christelflein fand auch bei den Wiederholungen namentlich im poetischen ersten Akte recht beifällige Aufnahme. Solistisch zeichnete sich aus: Mimi Wehrhard-Poensgen als Brünnhilde, Julius Glaß als Hagen, A. Bürger als Siegfried (Götterdämmerung). H. Oehlerking

Elberfeld Der Dezember-Spielplan hielt sich an bewährte ältere und neuere Werke: Siegfried, Tristan und Isolde, Undine, Glöckchen des Eremiten, Rigeletto, Tiefland. Neu einstudiert wurde die Straußische Operette Waldmeister, die wohl reich an flüssigen Melodien, aber voll alberner, läppischer Handlung ist. Man hätte an ihrer Stelle lieber die Fledermaus, den Bettelstudenten bringen sollen.

Als Weihnachtsmärchen hörten wir Hänsel und Gretel und die Königskinder, welche beide großen Beifall fanden und wiederholt vor ausverkauftem Hause aufgeführt wurden.

Daneben gab es noch Görners Weihnachtsmärchen „Prinzessin Dornröschen", das wohl unsern harmlosen Kindern gefiel, aber weder dichterisch noch musikalisch Anspruch auf ein Kunstwerk machen kann. Ich verweise auch an dieser Stelle auf das in Barmen mit großem Erfolg aufgeführte Weihnachtsmärchen „Christelflein" von H. Pfitzner.

Die sonstigen Aufführungen erfreuten sich alle eines in Friedenszeiten nie gekannten lebhaften Besuches. Zu manchen Vorstellungen konnten den Berichterstattern auswärtiger Blätter keine Karten gegeben werden, da selbige schon lange vorher völlig ausverkauft waren. H. Oehlerking

---

Konzerte

Barmen Eine ausdrucksvolle Wiedergabe des Barbier von Bagdad von Peter Cornelius fand unter R. Stroncks zielsicherer Leitung durch die Konzertgesellschaft statt. Die wundervollen Klangwirkungen im Chor und Orchester kamen zu abgeklärter Geltung. Nicht geringen Anteil an dem künstlerischen Gelingen hatten die Solisten: P. Knüpfer (Barbier), K. Erb (Nureddin), L. Phillipp-Locke (Bostana), Rose Walter (Margiana).

Einen idealen Schubert-Abend bescherten Frau Ella Saatweber-Schlieper und Maria Philippi. Brachte die gefeierte Barmer Klavierkünstlerin das Andante und Scherzo aus der B dur-Sonate und das G dur-Impromptu Op. 90 feinfühlig zu Gehör, so ersang sich die Baseler Altistin in 15 der schönsten Schubert-Lieder — Wanderers Nachtlied, Erlkönig — rauschenden Beifall.

Im vierten Sinfoniekonzert des städtischen Orchesters trat eine junge Münchener Violinkünstlerin, Frl. Eva Bernstein, auf; sie beherrschte die Schwierigkeiten des Mozartischen A dur-Violinkonzerts, die F dur-Romanze von Beethoven mit überlegener Sicherheit und spielte mit viel poetischem Empfinden. Das Orchester unter A. Hönes umsichtiger Leitung trug mit Wärme und Hingebung die E moll-Sinfonie von P. Tschaikowsky und das Vorspiel zu M. Bruchs Oper „Loreley" vor.

Das Konzert des Barmer Vereins zur Förderung von Jugend- und Volksspielen sah erlesene Solisten. Anna Kaempfert sang mit bestrickendem Wohllaut tief empfundene Lieder von Wolf und Schubert. Reifes Können zeigte K. Knochenhauer in Sachen von Beethoven und Brahms, für Cello geschrieben. Frau E. Saatweber-Schlieper bewährte ihren alten, guten Ruf in verschiedenen Stücken aus der klassischen Literatur.

Ein Ereignis von tiefgehender Wirkung war der 17. geistliche Musikabend der ebenso strebsamen wie begabten jugendlichen Organistin Frl. Elisabeth Potz; ihr fünfter Kriegsmusikabend stand unter der Losung „Krieg, Sieg und Frieden" und fand eine geistvolle und poetische Ausdeutung durch geschmackvolle Auswahl und Anordnung einer Reihe von vokalen und instrumentalen Tondichtungen eines J. L. Krebs (1717—1780), J. Scandellus (1517—1580), R. Gesius († 1613), J. S. Bach, D. Phinot (um 1530), O. Lassus (1532—1594), Händel, J. N. Hanff (1630—1706), J. Walther (1796—1570). Die durch die Veranstalterin (Orgel, Chorleitung) Frau Else Schröder (Gelsenkirchen [Sopran]) und dem Bach-Verein besorgte Ausführung genügte selbst höchsten Anforderungen. Gegen geringes Entgelt (30 Pf.) wird durch den Bach-Verein das Beste aus deutscher Kunst, namentlich der mittelalterlichen Blütezeit, geboten. Unsere Musikfreunde wissen diese schöne Gelegenheit, Geist und Gemüt zu erfreuen, wohl zu würdigen: auch beim letzten Konzert war die Wupperfelder Kirche lange vor Beginn bis auf den letzten Platz gefüllt. H. Oehlerking

Elberfeld Die nachweihnachtliche Zeit brachte ein Übermaß von Konzerten, die in auffallendem Gegensatz gegen früher sich eines regen Besuches zu erfreuen hatten. Nicht gering anzuschlagen ist die künstlerische Ausbeute. Die weitaus meisten Veranstaltungen standen auf vornehmer Höhe und boten geschmackvolle Vortragsfolgen. Gustav Havemann trat im fünften Abonnementskonzert der Konzertgesellschaft als Interpret des 5. Violinkonzertes von Mozart und des ersten Violinkonzertes G moll von M. Bruch auf, die er als voll ausgereiften Künstler zu herrlichem Erblühen brachte. Geschätzten Solisten begegneten wir in Odysseus von M. Bruch: J. Durigo (Penelope), Th. Denys (Odysseus). Das Werk selbst, von Dr. Haym feinsinnig geleitet, erfuhr eine stimmungsvolle Wiedergabe. Ein Pianist von ganz außerordentlicher Begabung ist E. Fischer; der Vortrag von Bachs chromatischer Fantasie und Fuge D moll, Beethovens Mondscheinsonate und Appassionata, mehreren Sachen von Mozart und Chopin verdient in jeder Hinsicht volles Lob.

Ein erstklassischer Orgelmeister ist Arno Landmann, Organist der Christuskirche in Mannheim. Kennt er in der Technik keine Schwierigkeiten, so weiß er durch feinsinnige Registrierkunst die überraschendsten Klangwirkungen zu erzielen, was auch um so mehr anzuerkennen ist, als er ausgedehnte, schwierigste Werke auswendig spielte: Pasacaglia C moll von Bach, Phantasie und Fuge über B A C H von M. Reger. Überreich ist die Zahl guter Lieder- und Balladenbände, die Altes und Neues kunstgerecht darboten. Besonders reichen Erfolg hatte Max Kraus in Liedern von Schubert, Schumann, R. Strauß, K. Loewe. Jüngere Liedmeister — Langs, Jensen, Rückauf — berücksichtigte neben Beethoven, Schubert, Schumann, Chopin, Wolf und Loewe der Kasseler Hofopern- und Kammersänger Hans Wusil. Der ihm reich gespendete Beifall war wohl verdient. Der Bariton dieses trefflichen Sängers ist in allen Lagen klangvoll, die Register sind völlig ausgeglichen, die Aussprache musterhaft deutlich, der Vortrag voll Wärme und Seele. Die von der Tochter des Künstlers ausgeführte Begleitung trug zum harmonischen Gelingen wesentlich bei.

Für jüngere Talente — Kunsemüller, Weismann — und das heitere Lied trat E. van Endert erfolgreich ein.

Neue und alte Weisen zur Laute sang der beliebte R. Kothe. Viel Interesse bot ein Lieder- und Duettabend von O. Metzger-Lattermann und Th. Lattermann in Liedern von Schubert, Schumann, Strauß, Wolf.

Einen ansehnlichen Liederstrauß setzten die hiesigen Opernsänger Frl. Gottgetreu und Herr Düttbernd vor: Sachen von Brahms, L. Blech, Schubert, Schumann u. a.

Ein umfangreiches Programm wickelte d'Albert ab; sein pianistisches Können glänzte in Sachen von Beethoven und Brahms. Klangvolle Namen nannte das Konzert der Deutschen Wohlfahrtsvereinigung. E. Ney van Hoogstraten spielte meisterhaft Sachen von Beethoven und Schubert, M. Mora von Goetz sang Lieder von Weber, Strauß. Unter heimischen Männergesangvereinen leistet die Laetitia in Liedern von Dürrner u. a. Tüchtiges. — Die musikalischen Vorträge von E. Schennich über „Impressionismus in der Musik", über „Fuge, Sonate" sind recht belehrend und voller Anregung für Musiker und Musikfreunde zugleich.

Im dritten Konzert der Konzertgesellschaft ersang sich Frau Sigrid Hoffmann-Onegin rauschenden Beifall in Liedern von F. Schubert (Gretchen am Spinnrad, Die Allmacht), der Rhapsodie aus Goethes Harzreise im Winter von J. Brahms. In R. Schumanns D moll-Sinfonie Op. 120 kamen die Gegensätze — Trübsinn: jauchzende Freude — anschaulich

zur Wirkung. Der Leiter dieser Aufführung, Prof. Buths (Düsseldorf), führte eine eigene Cdur-Ouvertüre zu einem Festspiel von F. Röber auf, die indes ohne tiefere Wirkung blieb.

Im zweiten Konzert der Gesellschaft für Kammermusik trat das Bandler-Quartett unter Mitwirkung von Frau Ellen Saatweber-Schlieper (Klavier) und Herrn Fischer (Zeitz) (Kontrabaß) im Quartett Amoll Op. 51 von Brahms und dem Forellenquintett von F. Schubert auf und bescherte uns seltene, musikalische Hochgenüsse.

Das dritte Sinfoniekonzert des städtischen Orchesters geleitet von Prof. Dr. Hagen, brachte Mozarts Don Juan-Ouvertüre, das Violinkonzert von Brahms, die zweite Sinfonie von Beethoven zu eindrucksvoller Wiedergabe.

Ein eigentliches Weihnachtskonzert erlebten wir heuer nicht. H. Oehlerking

Leipzig Marianne Munk ist ein ausgesprochenes Klaviertalent, technisch gerüstet und geistig beweglich, ein frisches Wiener Kind. Bei zunehmender Reife wird sich ihr Vortrag gewiß noch vertiefen und glätten.

Ähnliches kann über Ellen Andersson gesagt werden die ebenfalls sehr gesund empfindet, den musikalischen Zusammenhang nicht in lauter kleine Teilchen zerpflückt, in deren jedes ein besonderes Gefühl gelegt wird, nicht empfindungsvolle Akzente auf einzelne Noten legt, die deren nicht bedürfen. Die Brahmsschen Variationen über ein Händelsches Thema wie auch die gedankenreiche Hebbel-Suite von W. Niemann waren durchaus respektable Leistungen.

Eine Erscheinung von entschieden musikalischem Beruf und Wert ist der Berliner Pianist Josef Schwarz. Er hat die Stücke, die er vorträgt, nicht bloß im gebräuchlichen Sinne „studiert", sondern vollkommen in sich aufgenommen; als ein eigentümlich Empfundenes gibt er sie wieder. Er ist ein temperamentvoller Spieler; das Elegische, Träumerische ist nicht sein Feld. Besonders viel Beifall erspielte er sich mit Bachs Chromatischer Fantasie und Fuge und Liszts Hmoll-Sonate.

Einen modernen Liederabend in des Wortes weitester Bedeutung gab Marie Grasenick. Außer Hugo Wolf und Strauß sang sie Lieder von A. Schönberg, J. G. Mraczek, E. Kornauth, einem jungen Österreicher, Cl. v. Franckenstein und H. Unger, und sie sang diese mehr oder weniger wertvollen Lieder mit Geist und Empfinden. Freilich bedarf ihre Stimme, insbesondere die Höhe, noch der gründlichen Schulung. Mraczek saß am Flügel. Er ist nicht nur ein Komponist, sondern auch ein Begleiter von der Musen Gnaden.

Else Hilger, ein blutjunges Wiener Kind, stellte sich als gereifte Cellistin vor. Im Vortrag, in der Bravour, im musikalischen Verständnis, endlich in der Sicherheit ihres Auftretens ist diese Kleine in der Tat eine für ihr Alter ungewöhnliche Erscheinung. Sie wird bei gesunder Weiterentwicklung ohne Zweifel eine vollendete Virtuosin werden. Aus ihrem Vortrag spricht Seele und nicht Dressur, und darin liegt unseres Erachtens eine Garantie für ihren wirklich musikalischen Beruf.

Erika Voigt ersang sich Erfolg mit einer Reihe seltener zu hörender Lieder von Schubert, Liszt, Weingartner, die sie mit Geschmack und Herzenswärme — von Dr. F. Günther anschmiegsam begleitet — wiedergab. Ihr Sopran klingt anmutig und besonders in der Mittellage reizvoll; die Höhe möchte noch leichter genommen werden. Oswin Keller steuerte Stücke eigener Erfindung sowie Kompositionen von Schumann, Chopin, Liszt bei mit der oft gerühmten technischen Sicherheit und künstlerischen Auffassung.

Der IV. Abend des Brahms-Zyklus (zum Besten notleidender Musiker veranstaltet) brachte u. a. des Meisters Cmoll-Streichquartett und das Adur-Klavierquartett. Der Vorzug des Dresdner Streichquartetts der Herren Havemann, Warwas, Spitzner und Wille liegt in dem gleich männlichen und bewußten Mitsprechen aller vier Stimmen, welche trotzdem jeden Anlaß aufs feinste beobachten, wo ein momentanes Zurücktreten des einzelnen schicklich erscheint. Es war ein Genuß, diesen Künstlern zu lauschen. Am Flügel bewährte sich A. v. Roessel als trefflicher Partner.

Im achten (letzten) Sinfoniekonzerte der Gesellschaft der Musikfreunde bot Hofkapellmeister Laber mit der Geraer Hofkapelle klassische Orchesterwerke in sehr wirksamer Ausführung; besonders glücklich und eindringlich war die abschließende Eroika von Beethoven. Als Solist wirkte H. Lißmann von der Leipziger Oper höchst erfolgreich mit.

Das vierte Anrechtskonzert des Riedelvereins brachte unter Leitung von Prof. Mayerhoff die schon öfter von diesem Verein aufgeführte, musikalisch wertvolle und tiefangelegte, aber klippenreiche Emoll-Messe von Bruckner und den selten zu hörenden, Volkston und höchste Kunst sonderbar vereinenden Begräbnisgesang von Brahms, beide für Chor mit Begleitung des Blasorchesters. Dazwischen sang, von Max Fest auf der Orgel begleitet, die vortreffliche Leipziger Altistin Marta Adam die fünf biblischen Lieder von Dworschak. ♯

Noten am Rande

Neue Brahms-Briefe. Von Brahms' Briefwechsel erscheint demnächst der 13. Band, den gemeinsam mit der Deutschen Brahms-Gesellschaft in Berlin der bekannte Verlag von Wilhelm Engelmann in Leipzig veröffentlicht. Dieser Verlag erfüllt mit der Ausgabe dieses Bandes zugleich eine Art häuslicher Ehrenpflicht. Er enthält nämlich des Meisters Briefwechsel mit einem Angehörigen des Engelmannschen Hauses, dem hervorragenden Physiologen Th. Wilhelm Engelmann, der zuerst an der Universität Utrecht lehrte und später (1897) als Nachfolger du Bois Reymonds nach Berlin übersiedelte. Solange Engelmann in Utrecht lebte, bildete sein Haus einen Mittelpunkt des musikalischen Lebens in Holland; mit Engelmann vereinigte sich seine Frau Emma geborene Brandes, eine hervorragende Klavierkünstlerin, in inniger Verehrung der Kunst Brahms'. Indem Prof. Engelmann zum Vermittler der Konzerte des Meisters in Holland wurde, spannen sich zwischen diesem und dem Engelmannschen Hause Beziehungen an, die sich im Laufe der Jahre zu enger Freundschaft verdichteten und oft zu Besuchen, Begegnungen, gemeinschaftlichen Reisen führten.

Kreuz und Quer

Aachen. Das hiesige Stadttheater (Leitung: Fritz Adolphi) wird von Ende Mai bis August wieder die Oper in seinen Spielplan aufnehmen und hat hierfür eine Anzahl namhafter Kräfte verpflichtet. Das durch Mitglieder der Schweriner und anderer Hofkapellen bedeutend verstärkte Aachener städtische Orchester steht zunächst unter der Leitung des Hofkapellmeisters Prof. Kähler (Schwerin) und später von Kapellmeister Busch (Aachen).

Berlin. Für die Berliner Hofoper wurde Nora Schwarz vom Hamburger Stadttheater verpflichtet.

— Für die Berliner Komische Oper wurde der Gesangskomiker Plaß vom Stadttheater in Brünn verpflichtet.

Budapest. Die Budapester Maifestspiele wurden mit einer „Tannhäuser"-Aufführung eröffnet, an der Hofkapellmeister Schalk (Wien), Oberspielleiter d'Arnals (Dresden), Slezak (Wien), Plaschke (Dresden), Frl. Jenitza (Wien) u. a. beteiligt waren.

Eisleben. Kapellmeister F. Neißer, der während der Kriegszeit wie in Eisleben so auch in vielen Orten der Umgegend Konzerte zum Besten der Kriegsfürsorge geboten hat, erhielt als Anerkennung hierfür das Verdienstkreuz für Kriegshilfe.

Elberfeld. Für das Elberfelder Stadttheater wurde Felix Wolfes als Kapellmeister verpflichtet.

Frankfurt a. M. Zur Erinnerung an den am 17. Juni 1918 stattfindenden 100jährigen Geburtstag Charles Gounods wird am 1. Juni für einige Wochen der Begründer und Besitzer des Fr. Nicolas Manskopfschen musikhistorischen Museums, Weingroßhändler Nicolas Manskopf in Frankfurt a. M, eine umfangreiche Gounod-Gedächtnis-Ausstellung in den Räumen des musikhistorischen Museums veranstalten,

um nach deutscher Art, trotz des Weltkrieges, Gounod die Achtung nicht zu versagen. Die Ausstellung wird in erster Linie Portraits des Komponisten, ferner u. a. Autogramme, Zerrbilder, Theaterzettel, Szenenbilder, künstlerische Plakate sowie Bilder der bedeutendsten deutschen und ausländischen Darsteller und Darstellerinnen seiner Opern enthalten.

Gera. Die Fürstliche Hofkapelle veranstaltete diesen Winter sechs Abonnementskonzerte, ein Pensionsfondskonzert, ein Konzert mit Professor Grümmer, ferner fanden sechs Konzerte des Musikalischen Vereins mit der Hofkapelle statt. Außerdem konzertierte die Geraer Hofkapelle diesen Winter siebenmal in Leipzig sowie in Erfurt, Jena, Greiz, Schwerin und Rostock. Gespielt wurden u. a.: Bach: 1. Brandenburgisches Konzert: D dur-Suite; Haydn: Sinfonie (Paukenwirbel); Schubert: Unvollendete Sinfonie und 5. (B dur); Beethoven: 1., 3., 5., 7., 9. Sinfonie; Brahms: 1. Sinfonie und Doppelkonzert (Blümle, Schmidt); Bruckner: 1. Sinfonie; Graener: Musik am Abend, Sinfonietta; Böhe: Tragische Ouvertüre; R. Strauß: Aus Feuersnot, Liebesszene und Konrads Gesang, (Peichals), Don Juan, Schlußszene aus „Guntram"; Weingartner: 4. Sinfonie, Lustige Ouvertüre, Cellokonzert (Grümmer); G. Schumann: Variationen und Doppelfuge Op. 30; Straesser: 1. Sinfonie; Schillings: Prolog zu König Oedipus; Kleemann: Violinkonzert (Uraufführung, Berber). Sämtliche Konzerte leitete Hofkapellmeister Laber. Im Geraer Hoftheater gastierte die Dresdener Hofoper mit Entführung, Don Juan und Rigoletto unter Labers Leitung, ferner die Opern aus Leipzig, Chemnitz und Altenburg.

Gries Bozen. Hier starb, wie wir erst jetzt erfahren, im Alter von 71 Jahren am 15. April Dr. jur. Hermann Eichborn nach langem Leiden. In der Musikwelt ist er allgemein bekannt durch seine wertvollen Schriften: „Die Trompete in alter und neuer Zeit", „Das alte Klarinblasen auf Trompeten", „Die Dämpfung beim Horn" (bei Breitkopf & Härtel, Leipzig), „Über das Oktavierungsprinzip bei Blechinstrumenten" (P. de Wit, Leipzig), „Militarismus und Musik" (Schuster & Löffler, Berlin).

Hamburg. Für das Hamburger Stadttheater wurde der Tenorist Leopold Löschke, der früher dem Leipziger Stadttheater angehörte und gegenwärtig Mitglied des Chemnitzer Stadttheaters ist, vom Herbst ab verpflichtet.

Leipzig. Im Leipziger Stadttheater soll die Uraufführung des neuen Musikdramas „Ikdar" von Guido Glück, Musik von Gustav Mraczek, stattfinden.

— Am 17. d. M. verschied hier Fräulein Margarethe Degener in ihrem 71. Lebensjahre. Sie wirkte mehrere Jahrzehnte hier als hochgeschätzte Musiklehrerin und gehörte viele Jahre hindurch als eine der besten Stützen dem Damenchore dem Gewandhauses an.

Mannheim. Für das Mannheimer Hoftheater wurde Kammersänger Dr. Paul Kuhn (München) als Buffotenor und Spielleiter verpflichtet.

München. Das Münchener Schauspielhaus nahm die dramatische Dichtung „Das Meer" von Nils Sverdrup, mit Musik von Leopold Maß, nach der wirksamen Rostocker Uraufführung an.

— In der Münchner Hofoper soll die Uraufführung der Oper „Theophano" von Otto Anthes, Musik von Paul Graener, im nächsten Monat stattfinden. — An die Münchner Hofoper ist Otto Freund vom Mannheimer Hoftheater als erster Bassist verpflichtet worden.

— Die Friedrich-Klose-Woche, die, wie wir schon mitgeteilt haben, Mitte Juni zu München abgehalten wird, beginnt Samstag, den 15. Juni, mit einer Festvorstellung der dramatischen Sinfonie Ilsebill durch die Münchener Hofoper. Ihr schließen sich drei Konzerte an, die für Montag, den 17. Juni (erstes Chor- und Orchester-Konzert), Mittwoch, den 19. Juni (Kammermusikabend), und Freitag, den 21. Juni zweites Chor- und Orchester-Konzert), festgesetzt worden sind. Die Leitung der Opernvorstellung hat Hofkapellmeister Heß, die der Orchesterkonzerte Generalmusikdirektor Walter. In den Konzerten wirkten mit: das Königl. Hoforchester, der Münchener Lehrergesangverein, das Königl. Hoftheater-Singchor, das Stuttgarter Wendling-Quartett, Kammersängerin Maria Möhl-Knabl und Gretel Stückgold-Schneidt (Sopran), Hofopernsängerin Delia Reinhardt (Mezzosopran), Kammersängerin Anna Erler-(Schnaudt und Kammersängerin Luise Willer (Alt), Kammersänger Otto Wolf (Tenor), Kammersänger Friedrich Brodersen (Bariton), Kammersänger Paul Bender (Baß), Hofschauspieler Mathias Lützenkirchen (Deklamation — Dysangelist), Hoforganist Professor Ludwig Felix Maier, Walter Braunfels (Klavier). An Werken werden außer Ilsebill aufgeführt: die sinfonische Dichtung Das Leben ein Traum; Messe in D moll; Der Sonne Geist, für Soli, Chor, Orchester und Orgel (deutsche Uraufführung); Streichquartett in Es dur; Präludium und Doppelfuge für Orgel und Bläserchor in der Übertragung für Klavier von August Stradal; ein Lieder-Zyklus. Nähere Auskunft erteilt die Geschäftsstelle der Friedrich-Klose-Woche, Hofmusikalienhandlung von Otto Bauer, München, Maximilianstraße 5.

— Für die Münchener Hofoper wurde Eduard Waher der zurzeit dem Leipziger Stadttheater als Operettentenor angehört, verpflichtet.

Neuyork. Die Leitung der Neuyorker Metropolitan-Oper hat nach einer Pariser Zeitungsmeldung neunzehn deutsche und österreichische Künstler entlassen.

Salzburg. Die Festspielhausgemeinde Salzburg versendet folgenden Aufruf zur Gründung eines Festspielhauses in Salzburg: Im Zeichen Mozarts haben sich in Wien und Salzburg eine Reihe kunstbegeisterter Männer zusammengetan, um in Salzburg, der Geburtsstadt Mozarts, ein österreichisches Festspielhaus zu gründen, das bald nach dem Kriege erstehen soll, und das, wie wir hoffen, in Zukunft im Kunstleben Europas eine große Rolle spielen wird. Dieses Haus soll vor allen Dingen der Pflege Mozarts und seiner Meisterwerke gewidmet sein, doch wird es darüber hinaus allen großen Werken der musikalischen und der gesprochenen Kunst — mit alleiniger Ausnahme Wagners, da kein Wettbewerb mit Bayreuth und München beabsichtigt ist — seine Pforten öffnen. Wir hoffen, daß die großen Bühnen Österreichs und des Reiches, ja späterhin wohl auch Bühnen anderer Länder allsommerlich in diesem Festspielhause das Beste und Bedeutendste ihrer Leistungen vorführen werden. Im Glauben an die große Sendung der Kunst treten wir an alle Freunde der Kunst und Kultur mit der Bitte heran, die Förderung dieses Unternehmens zu unterstützen und der Salzburger Festspielhausgemeinde beizutreten.

— Das im vorigen Jahre vom Mozart-Verein angekaufte Geburtshaus Mozarts, das schon seit 1880 in den Wohnzimmern der Familie Mozart ein Museum beherbergte, soll nach und nach in allen seinen Räumen für die Zwecke dieses Mozart-Museums verwendet werden.

Schwerin. Für das Schweriner Hoftheater wurd der Dresdner Hofopersänger Emil Enderlein (Tenor) verpflichtet.

Stuttgart. Als Generalmusikdirektor am hiesigen Hoftheater und Leiter der Abonnementskonzerte der Königl. Hofkapelle wurde der städtische Musikdirektor F. Busch (Aachen) berufen.

Wien. Julius Bittner erhielt den Raimund-Preis für sein Altwiener Spiel „Der liebe Augustin".

Neue Klavierwerke

Von Hans Pfitzners „Palestrina" hat der Verlag Adolph Fürstner in Berlin eine Paraphrase für Klavier zu zwei Händen von Otto Singer, dem ausgezeichneten Klavierbearbeiter neuzeitlicher Orchesterpartituren, bearbeiten lassen (Preis 4 Mk.). Singer hat sich der schwierigen Aufgabe, aus „Palestrina" eine selbständige, dabei den Stil und die Eigenart Pfitzners nicht verletzende Klavierbearbeitung zu schaffen, die auch als gut aufgebautes und leichteres Klavierstück hübsch klingt, mit großem Geschick unterzogen.

Neue Bücher

Arnold Schering. Tabellen zur Musikgeschichte. Ein Hilfsbuch beim Studium der Musikgeschichte. Zweite verbesserte und vermehrte Auflage. 1917. Leipzig, Breitkopf & Härtel.

Das in diesen Blättern bereits bei Gelegenheit der ersten Auflage angezeigte Büchlein mußte nach Verlauf von drei Jahren wieder neu aufgelegt werden, ein Beweis für seine Nützlichkeit. Der Inhalt ist nicht wesentlich verändert, in der Hauptsache nur — natürlich — bis auf die Gegenwart fortgeführt und um das bei einem derartigen Lehrbuche unentbehrliche Namen- und Sachverzeichnis vermehrt worden. Auf Einzelheiten braucht hier nicht weiter eingegangen, es braucht nur erklärt zu werden, daß besonders die „geschichtliche" Zeit, also die bis zur Schwelle der Gegenwart, ein scharfes Urteil für das Wichtige und weniger Wichtige und Gewissenhaftigkeit der Aufzeichnung verrät. Für die Gegenwart könnte man in der Abwägung des Wesentlichen hier und da anderer Meinung

sein; z. B. bringen einige Jahre folgende Angaben mit gesperrtem Druck der Namen („Gesperrter Druck bezeichnet Daten und Ereignisse von besonderer Tragweite", S. VI): Schönberg, Gurrelieder (1913), Reger (mit einer ganzen Anzahl von Werken), während etwa der „Rosenkavalier" von Strauß anscheinend weniger Wertschätzung erfährt. Freilich muß zugegeben werden, daß es schwerlich möglich ist, gerade die Neuzeit mit kurzen Stichworten abzutun, weil ihr Gepräge viel verzweigter ist als fast die ganze Vergangenheit, deren Wesenheit oft durch einen einzigen Mann auf Jahre hinaus vertreten wird. — Auf die neben den musikalischen hergehenden kurzen kultur- und staatsgeschichtlichen Angaben sei ihrer Richtigkeit halber noch besonders hingewiesen. Dr. Max Unger

Neue Lyrik

Der nordische Verlag Wilhelm Hansen (Leipzig) bietet einige charakteristische Neuerscheinungen einheimischer Tondichter dar. Da wären zunächst von dem jüngst verstorbenen Emil Sjögren „Sechs Lieder aus Jul. Wolffs Tannhäuser", zwei Hefte, zu nennen, die sämtlich ein prachtvoller, mit sich reißender Schwung durchflutet und eine fast jugendliche Leidenschaft, wie sie etwa in des jungen Rich. Strauß' Liedern und der doch wohl echtesten und frischesten Liebeslyrik seiner ersten Stilepoche zu finden sind. Man kann sie demnach als äußerst dankbare Konzertgesänge ansprechen und unsern stimmbegabten Tenoristen aufs wärmste empfehlen. Von einem jüngeren, noch weniger in Deutschland bekannten Komponisten Ture Rangström liegen mir zwei Gesänge von unverkennbar nordischem Gepräge in Ton und Stimmung vor. In dem Lied „Die Gefangenen" löst sich die dunkle, glockentönige Begleitung ab mit Stellen, über denen ein eigentümlicher zarter Strahlenglanz schwebt, wie wenn die helle Mittagssonne auf den stillen Fjorden liegt. Das Zitat aus Griegs populärem Lied „Ein Schwan", wie es sich in der Klavierbegleitung zu dem anderen Liede, der von leiser Schwermut umhauchten „Sommernacht" findet, wiegt wohl nicht so schwer, weil es sich dabei anscheinend um eine im musikalischen Heimatsidiom gewissermaßen landläufige kleine melodische Floskel handelt, der Grieg nur die vielleicht erste künstlerische Fassung verliehen hat.

Und schließlich verdient auch Wilhelm Stenhammers Op. 26, Zehn Gesänge, Lieder und Stimmungen betitelt, als die weise Arbeit eines bei uns in Deutschland bereits geschätzten Lyrikers alle gebührende Beachtung. Denn im Feinschliff alles Technischen und in der abgerundeten Faktur verraten sie durchweg die Hand des im Tonsatz erfahrenen Meisters, wenn sie auch bezüglich ihres geistigen Inhalts und Stils ein doppeltes Gesicht zeigen. Gesänge nämlich wie „Der Wanderer", „Es fährt ein Schiff" und das stark phantastische, aber wirksame „Jungfer Blond und Jungfer Brünett" knüpfen mit der warmen melodischen Diktion der Singstimme und der fein berechneten, pianistisch dankbaren Klavierbegleitung an ältere Muster, etwa der Lisztschen oder Rubinsteinschen Lieder an. In „Nachtviola", „Der Stern" dagegen und noch mehr in dem nordisch düsteren „Strandlied" und dem legendenartigen, auf einen geschickten rubato-Vortrag gestellten „Prinz Aladin mit der Lampe" folgt der besonders hier auch in der Harmonik keineswegs gewisser eigener Züge ermangelnde Komponist mehr den Spuren der Moderne, die wie in der Oper bekanntlich auch im Liede der oft nur rezitierenden Singstimme gegenüber das Hauptgewicht auf eine tonmalerisch charakteristische Ausgestaltung der „Begleitung" legt.

Der allermodernste indessen unter den hier genannten ist zweifellos Heinrich Rysling, von dem im Verlag Harmonie (Berlin) einige 20 Lieder und Gesänge, Werk 1—6 umfassend, nach Texten von Grete Gulbranson, Hans Bethge, Nietzsche u. a. erschienen sind. Darin findet sich neben manchen Stellen von überraschend schönem und packendem Stimmungszauber aber noch viel jugendlich Unreifes oder in der Sucht nach Originalität Verstiegenes.

Meister des Liedes wie Brahms (z. B. in dem feinen und auch als Ganzes wohlgelungenen Liede „Tröstung"), nicht zuletzt aber auch die ganz Radikalen der um Arnold Schönberg und ähnliche Männer sich scharenden musikalischen Futuristen haben hier und da auf die Phantasie Ryslings einen sichtbar starken Einfluß ausgeübt. Ernstliches Streben nach größerer Einfachheit, wie es in einigen verhältnismäßig schlichten Gesängen aus des Knaben Wunderhorn schon bemerkbar ist, dürfte den notwendigen Prozeß der Abklärung bei ihm beschleunigen und ihn vielleicht einmal seine eigene Individualität finden lassen. Lyrisches Talent ist ohne Zweifel vorhanden.

Karl Thiessen

Verantwortl. Schriftleiter: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes, Leipzig. — Verlag von Gebrüder Reinecke, Hof-Musikverlag in Leipzig, Königstraße 2. — Druck von Robert Noske, Borna-Leipzig.

Neue Zeitschrift für Musik

Begründet 1834 von ROBERT SCHUMANN

Seit 1. Oktober 1906 vereinigt mit dem »Musikalischen Wochenblatt«

Unabhängige Wochenschrift für Musiker und Musikfreunde

85. Jahrgang Nr. 22|23

Jährlich 52 Hefte. — Abonnement vierteljährlich M. 2.50. Bei direkter Frankozusendung vom Verlag nach Österreich-Ungarn noch 75 Pf., Ausland M. 1.30 für Porto.

— Einzelne Nummern 40 Pf. —

Schriftleitung: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes

Hauptgeschäftsstelle und Verlag: Gebrüder Reinecke, Hofmusikalienverleger

Fernsprech-Nr. 15085 LEIPZIG Königstraße Nr. 2.

Donnerstag, den 6. Juni 1918

Zu beziehen durch jedes Postamt, sowie durch alle Buch- und Musikalienhandlungen des In- u. Auslandes.

Anzeigen: Die dreigespaltene Petitzeile 30 Pf., bei Wiederholungen Rabatt. Der Verlag des Blattes, sowie jede Annoncenexpedition nimmt solche entgegen

Charles Francois Gounod

Zum 100. Geburtstag, 17. Juni 1918

Von **Bertha Witt** (Altona)

Auch heute noch wird ein großer Teil des künstlerisch denkenden Deutschlands jede Gemeinschaft mit dem großen Lyriker der französischen Oper von sich weisen, dem man die so überaus glückliche „Margarethe" als eine schwerwiegende Gewissensbelastung gegenüber Goethe und dem größten Meisterwerk der deutschen Literatur anzurechnen gelernt hat. In der Tat erscheint es als eine Hinwegsetzung über geheiligte Anschauungen, in denen der Deutsche empfindlicher ist als jeder andere Vertreter irgendeiner Nation, daher auch die tiefe Verachtung, die man in denkenden Kreisen einer Mignon von Ambroise Thomas entgegenbringt. Der Tadel trifft aber gleichwohl nicht so eigentlich den Musiker als den routinierten Opernschreiber, der die glänzenden Bühneneffekte, die sich in Goethes Meisterwerk bergen, auszunutzen verstand, wie denn auch aller Mangel an Einheitlichkeit, alle Begrenztheit von Gounods musikalischen Ausdrucksmitteln nicht ins Gewicht fielen, den Erfolg des in seinen handelnden Momenten unbegrenzt wirksamen Werkes zu schmälern. Dieser Gesichtspunkt ermöglicht es auch sehr wohl, sich auf den Standpunkt Hanslicks zu stellen, der — die Wagner-Oper konsequent ignorierend — dieses Werk inmitten der geistigen Armut der deutschen Opernschöpfungen jener Zeit geradezu freudig begrüßte. Er führt an, daß Goethes Faust viel früher und gerade in Deutschland seine Vertoner fand (Spohr, Schumann), ohne daß sich dagegen jemand auflehnte; er vergißt aber, daß diese dem Faust denn doch ganz anders gegenübertraten. Gounod, dem im Grunde genommen nur das lyrische und erotische Moment in der Musik vollkommen gehorchte, erborgte sich ausschließlich die Liebesszenen nebst einigen dramatischen Gegensätzen, und er konnte sich so auf eine Oper berufen, die an sich in der Tat ihresgleichen sucht. Nichts beweist besser als dieser Faust die alte Wahrheit, daß das, was auf der einen Seite am meisten angefeindet, auf der andern am meisten geliebt wird; denn diese etwas französisch parfümierte Gretchengestalt, die selbst in Deutschland nur wenig beleidigt, vermag sich so siegreich zu behaupten, wie es nicht einem anderen von Gounod zahlreichen Werke gelang. Allerdings ist in Betracht zu ziehen, daß er auch musikalisch am höchsten unter seinen Werken dasteht und gewissermaßen den Kulminationspunkt seines Schaffens darstellt, über den er nicht wieder hinauskam.

Die Dichtung des Faust hat ihn schon frühzeitig beschäftigt, und in Rom, wo ihm, dem Sohne einer durchaus nicht glänzend dastehenden Malerswitwe und Schüler Reichas, des Pariser Konservatoriums und Halevys, der für eine Kantate empfangene Römerpreis sorglosen Aufenthalt gewährte, sollen die ersten Entwürfe der Oper entstanden sein. Doch blieb dem erst 1858 vollendeten Werk, dessen Text ihm Barbier und Carré verfaßt hatten, wie seinen früheren Opern zunächst der Erfolg versagt; nur der ursprünglich der unvollendeten Oper „Iwan der Schreckliche" angehörende Soldatenchor gefiel, und erst zehn Jahre später, nachdem „Margarethe" es endlich in der Großen Oper mit Christine Nilsson zum durchschlagenden Erfolg gebracht, begann sie ihren Siegeszug durch die ganze Welt.

Gounod hatte eine besondere, nicht aber immer glückliche Vorliebe für den dramatischen Stoff der klassischen Literatur, der gleichwohl nicht immer einen tragfähigen Boden für die Oper darstellt, wie die Erfahrung an ihm selber lehrte. Zunächst beschritt er in „Sappho" diesen Weg, dem er im „Odysseus", „Königin von Saba", „Philemon und Baucis" usw. folgte. Zwischen ihnen liegen die wenig glückliche „Blutige Nonne", Mirella, Polyeucte und der weniger bekannt gewordene, gleichwohl aber Gounods große melodische und musikalische Vorzüge noch einmal vereinigende „Tribut von Zamora". Für den „Arzt wider Willen" fehlte dem Komponisten die ausgesprochene Fähigkeit, die eine komische Oper verlangt, und zum Teil fehlten auch dem textlichen Vorwurf nach Molière die Grundbedingungen für die komische Oper selbst. Wie alle minder wertvollen Werke des Komponisten enthält auch diese Oper große musikalische Feinheiten, die aber nirgends genug ins Gewicht fallen, das Werk überhaupt zu retten. Auch in der Margarethe stehen oft neben hinreißend Schönem, absolut Genialem, wie es sich in Gounods Lyrik birgt, schwache und dürre Stellen, in denen seine oft von einem Mangel an Ausdrucksfähigkeit belastete Sprache das Elementare und Zündende schuldig bleibt. Hier springt dann jedoch fast immer Gounods große Musikkultur ein: wo die ursprüngliche Schöpferkraft versagt, das Genie sich zurückzieht, tritt das wohlgebildete Talent, die formgewandte Kunst hervor, die in elegantem und geistreichem Stil, gewissermaßen im geistvollen Plauderton der Franzosen die Lücken ausfeilt und überall den Faden zusammenhält.

Wir erblicken in Gounod denjenigen Komponisten Frankreichs, bei dem der Einfluß deutscher Musik am unverkennbarsten hervortritt; auch ist Gounods große Bedeutung für die musikalische Entwicklung seiner Nation kaum zu überschätzen; ohne Gounod keine Carmen, sagt man bekanntlich, also ohne ihn hätte schwerlich die französische Oper jene Entwicklung genommen, die sie wenigstens noch aufweist. Die erste dürfte Fanny Hensel, die geniale Schwester Mendelssohns, gewesen sein, die diesen deutschen Einfluß auf Gounod erkannte und — fürchtete, der 1843 in Rom von der Henselschen Familie und den namentlich von Mendelssohn beeinflußten Musikerkreisen Roms ausging. Aber diese Bombe, die ihm nach ihrer Meinung damit ins Haus fiel, hatte auf die Dauer nicht die schädigende Wirkung, die sie anfangs bemerken wollte, vielmehr gab sie Gounods Talent mit der Zeit eine so feste Grundlage, daß in der daraus entspringenden genialen Mischung von romanischem Esprit und deutscher Romantik und Innigkeit die stärksten Stützen seines Talents zu erblicken sind. Ehe er nach Paris zurückkehrte, benutzte er die Gelegenheit, Deutschland zu besuchen; er weilte eine Zeitlang im Henselschen Hause in Berlin, „hat aber auch richtig von ganz Berlin nichts gesehen als unser Haus, unsern Garten und unsere Familie, und nichts gehört, als was ich ihm vorgespielt", berichtet darüber die von ihm verehrte Hausfrau. Weiter urteilt sie über ihn: „Wir haben ihn seit Rom sehr entwickelt gefunden, er ist überaus begabt, von einer musikalischen Auffassung, einer Schärfe und Richtigkeit des Urteils, die kaum weiter gehen können, dabei von dem feinsten und weichsten Gefühl usw." Wenn sie ihn „entsetzlich lebhaft, hyperromantisch und leidenschaftlich" findet, so entspricht dem auch ein Urteil Hanslicks, der sagt, Gounod gehöre nicht zu den Inwendig-Geistreichen, die ihren Reichtum tief versteckt in sich tragen, sondern zu den stets Mitteilsamen und Beredten. Um die Zeit der Mendelssohn-Hensel-Begegnung lagen die großen Wege allerdings noch vor ihm; Fanny irrte aber ganz und gar, wenn sie diese direkt auf das Oratorium zuführen zu sehen meinte, dem die nächste musikalische Zukunft Frankreichs überhaupt gehöre, wie sie sich Gounod gegenüber äußerte. Gounod, der ihr damals vollkommen beipflichtete, verriet auch, daß er sich bereits ernstlich mit einem Oratorientexte beschäftige. Er stand um jene Zeit so völlig unter religiösen Einflüssen, daß die Freunde bereits ernstlich um ihn fürchteten, und wie sein leidenschaftliches und leicht entzündbares Herz später der schönen Frau Georgine Waldon in London zum Opfer fiel, die ihn nach Kräften ausnutzte und schließlich seine Partitur Polyeucte unterschlug, oder wie er der Madame Miolan Carvalho in oft völlig unangebrachten Koloraturarien (wie in Philemon und Baucis) seinen schmerzlichen Tribut zollte, so war er in Rom nahe daran, sich mit Haut und Haaren dem Pater Lacordaire zu verkaufen, der zu seinen phantastischen religiösen Zwecken gerade die Künstler zu bekehren suchte, durch die er am meisten auf die weltlich Gesinnten einzuwirken hoffte. Hier mag wohl auch Gounods oft hervortretende Vertrautheit mit den religiösen Mitteln der Musik ihren Ursprung finden. Gleichwohl ließ er das Oratorium anfangs gänzlich fallen, aber mit der Zeit zeigen selbst seine Opern einen ausgesprochen religiösen Stempel. Diese namentlich in späteren Jahren wieder so mächtig auftretende Neigung gereichte ihm indessen nicht zum Vorteil, und seine Oratorien „La Rédemption" und „Mors et vita" zählt man heute trotz mancher feinen Züge zu dem Langweiligsten, was seit langer Zeit auf diesem Gebiete geschrieben wurde. Viel günstiger schien für ihn der Einfluß Wagners, der namentlich in seiner der Margarethe am nächsten stehenden Oper „Romeo und Julia" unverkennbar ist. Seine letzten Endes doch im Französischen wurzelnden Kunstanschauungen bedingten jedoch, daß er Wagner nur bis zu gewissen Grenzen folgte, außerhalb welcher er den deutschen Meister in seinen höchsten und ureigensten Ideen nicht mehr verstand. „Wir zwei gehen jetzt den entgegengesetzten Weg", äußerte er sich gegen Hanslick; „in dem Maße, als Wagner immer künstlicher, schwerer, komplizierter schreibt, werde ich immer einfacher und trachte, mit den schlichtesten Mitteln durch Wahrheit der Empfindung zu wirken." — Hanslick sagt irgendwo: neben dem Don Juan und Fidelio bliebe der Faust natürlich maustot; aber genügten da nicht am Ende schon die Meistersinger, — wenn man alles mit gewaltigen Maßstäben messen wollte? Allein bei der heutigen Mannigfaltigkeit und Wahllosigkeit des Geschmacks ist es kaum anders mehr denkbar, als daß mit dem Fidelio die Fledermaus, mit dem Parsifal die Margarethe friedlich unter einem Dache hausen.

Was noch über Gounods Leben zu sagen ist, läßt sich kurz zusammenfassen. Sein Name hatte sich bereits frühzeitig durch guten Klang in der französischen Kunstwelt empfohlen. Frühzeitig hervortretende musikalische Begabung bestimmte die Mutter, von dem Entschluß, den Sohn Notar werden zu lassen, abzusehen. Nach der Romreise gezwungen, sich eine Lebensstellung zu schaffen, wurde er, da seinen Kompositionen zunächst der Erfolg versagt blieb, Organist, d. h. Dirigent, Orgelspieler und Sänger am Seminar der „Missions étrangeres"; später heiratete er die Tochter des Konservatoriumsdirektors Zimmermann und kam dadurch in geradezu glänzende Verhältnisse. Er starb am 18. Oktober 1893 in St. Cloud, wo er den Sommer zu verbringen pflegte. In Deutschland dürfte ihm seine Vergewaltigung von Bachs erstem Präludium über das Grab hinaus unverziehen bleiben.

Louis Ehlert sagt irgendwo: „Es gibt in der Kunst unmeß- und unwägbare Erscheinungen, denen mehr Gewalt über den Menschen gegeben ist, als jenen heitern Mächten, deren Götterjugend Rosen wandellos im ewigen Ruin blühen" — ein Wort, das trefflich auf Gounod paßt, der im Faust, wenn auch nur über eine bestimmte Gattung von Menschen, diese Macht entfaltet, ohne daß seine Kunst zu den „wandellos im ewigen Ruin blühenden Rosen" eigentlich legitime Beziehungen besitzt.



Bureaukratismus und Kunst

Ein Bericht aus Österreich

Von Oberbibliothekar Dr. **Alfred Schnerich** (Wien)

Es war eine ständige Klage, daß die erste Musikschule des Reiches, dazu in Wien, der ersten Musikstadt der Welt, nur ein privates Institut war. Dies ist seit 1910 anders geworden. Das alte Konservatorium wurde in eine „k. k. Akademie für Musik und darstellende Kunst" umgewandelt. Es geschah dies unter dem Ministerium Stürgkh und speziell unter dem vielgenannten Referenten

Hofrat von Winner, nunmehr Präsidenten der „Akademie". Gleichzeitig wurde eine Abteilung für Kirchenmusik errichtet, die uns im nachfolgenden näher beschäftigen soll.

Bereits 1902 wurde die von Pater Michael Horn aus der Beuroner Kongregation redigierte Zeitschrift „Gregorianische Rundschau" in Graz ins Leben gerufen. Dieselbe begann sehr maßvoll. Anders wurde die Sache nach dem Wiener Musikkongreß 1909 zum Gedächtnis von Haydns hundertjährigem Todestag. Zweierlei war dabei zu bemerken: einerseits eine sehr herzliche Annäherung und Aussprache zwischen den dermaligen Vorständen des reichsdeutschen Cäcilienvereines und den Anhängern der überkommenen altösterreichischen Kirchenmusik. Der Cäcilienverein hatte bekanntlich bislang sehr heftig dieselbe bekämpft. In schroffem Gegensatz dazu wurde die „einstimmig angenommene" Resolution veröffentlicht, welche es als wissenschaftliche Voraussetzung fordert, daß die katholischen Instrumentalkirchenwerke seit dem 18. Jahrhundert „Allgemeiner Verfall und gegen den Geist und Ernst der Liturgie" seien*). Von seiten der Gregorian-Rundschau bezw. P. Horn wurde „im Auftrage" alles unternommen, um diese Resolution zu verbreiten, anderseits den wirklichen Sachverhalt der Aussprache, die mittlerweile im „Kongreßbericht" S. 542 erschienen war, um jeden Preis in falsches Licht zu stellen**). Eine Schrift, die den wirklichen Sachverhalt mit Belegen darstellt, machte der ziemlich unfruchtbaren, aber die Lage der Dinge kennzeichnenden Affaire ein Ende***).

Nun trat Abt Alban Schachleiter, von derselben Beuroner Kongregation, hervor, schob Horn beiseite, und gab nun seit Mai 1913 die Zeitschrift selbst heraus, die fortab den Titel „Musica Divina" führt und sehr kostspielig ausgestattet ist. Horn gab nunmehr ein Konkurrenzblatt heraus unter dem Titel: „Anzeigeblatt für Kirchenmusik und Glockenkunde", das aber bereits 1914 einging.

Während sich dies abspielte, trat die obenerwähnte „Abteilung für Kirchenmusik" ins Leben. Die Durchführung mochte von Anfang an Verwunderung erregen. Die Schule wurde nicht in Wien, sondern in dem von der Reichshauptstadt 11 km entfernten Chorherrenstifte Klosterneuburg, unter dem damaligen Propste Friedrich Piffl, nunmehr Kardinal-Erzbischof von Wien, errichtet. Hierdurch wurde es den andern Schülern der Akademie, sowie den Wiener Musikern überhaupt, soviel wie unmöglich, die Kirchenmusikkollegien zu besuchen, anderseits den Schülern der „Abteilung" möglichst erschwert, Unterricht in Wien, und überhaupt Musik daselbst anzuhören, was doch für Kunstschüler „das halbe Lernen" ist. Bei Berufung der Lehrkräfte wurden die Wiener Kirchenmusiker durchwegs übergangen.

Mittlerweile — 1914 brach der Krieg aus. Die kostspielige Zeitschrift ging und geht weiter, trotz der schweren Zeiten, unter denen vor allem die Kunstpflege leidet.

Noch ein anderes Unternehmen ward ins Leben gerufen, ebenfalls mit wenig Glück: ein Gesang- und Orgelbuch, erschienen im k. k. Schulbücher-Verlag. Die Auswahl und insbesondere auch die Orgelbegleitung erfuhren den schärfsten Tadel. Kardinal Piffl verbot eine abfällige Kritik. Da sich dieses Verbot nur auf die Wiener Erzdiözese erstrecken konnte, verstummte die Kritik nicht. Domkapellmeister Dr. Widmann (Eichstätt), selbst Geistlicher, äußerte sich im Kirchenchor XLVI S. 71: „So wie es ist, durfte das Wiener Orgelbuch nicht herausgegeben werden. Seine zwangsweise Einführung wird wohl später im Interesse der Kunst und der kirchlichen Autorität einmal ebenso bereut werden wie die Aufpäppelung der Editio Medicaea. Möchte man doch auch kirchlicherseits aus einem früheren Fiasko für die Folge lernen".

Die Zeitschrift änderte seit ihrer Titeländerung zwar nicht die Richtung, wohl aber die Haltung. Die früheren Angriffe, welche sich der Hauptsache nach als vollkommen aus der Luft gegriffene Hinterbringungen eines Ungenannten stützen, mit welch letzteren der Leiter der Kirchenmusikschule Prof. V. Goller identisch ist, weichen nunmehr dem Totschweigen*).

Es wurde seither alles unterdrückt, was dem Herausgeber nicht genehm war. Von der Resolution vom „Allgemeinen Verfall" will man nunmehr nichts wissen (M. D. II S. 72). Die Literaturangaben ebenso wie die Berichte über stattgehabte Aufführungen sind ebenso lückenhaft wie irreführend. Es fehlt unter ersteren u. a. die Faksimileausgabe von Mozarts Requiem, unter letzteren der Haydn-Zyklus 1917 in der kaiserlichen Hofkapelle unter Karl Luze**).

Abfällige Besprechungen erscheinen durchwegs anonym, die Angaben verschwommen, ohne präzise Zitate. Entsprechend irreführend und lückenhaft sind die Angaben über benutzte Quellen, daß man oft glauben könnte, der betreffende Autor habe die Daten selbst gefunden, was aber nicht der Fall ist, z. B. in Kräliks „Geschichte der Wiener Kirchenmusik", bes. M. D. VI. Heft 1. Dieser Abschnitt zeichnet sich durch eine Fülle Unrichtigkeiten und Übersehen noch ganz besonders aus.

Je nachdem werden dieselben Erscheinungen einmal getadelt, dann gelobt, was man beim aufmerksamen Durchblättern eines Jahrganges bald bemerkt.

Die musikalischen Veröffentlichungen der „Schola Austriaca", gewöhnlich kurz „Der Ring" genannt, charakterisieren sich mit ganz verschwindenden Ausnahmen nach drei Gesichtspunkten: dem Wunsch, wichtige Entdeckungen gemacht zu haben — Unterdrückung des lebenden Kunstbesitzes — Eigen- und Personenkultus.

Unter den Drohungen gegen diejenigen, welche an der ererbten Kunst festhalten und Mißstände aufdecken, mag erwähnt sein der Artikel von Dr. Drinckwelder M. D. III S. 72, der in Aussicht stellt, daß nach dem Krieg gegen alle Musik, „welche nicht geeignet ist, ins Glaubensleben einzuführen", unbarmherzig vorgegangen werden soll. In diesem Sinne äußert sich Guido Adler in seiner Schrift „Tonkunst und Weltkrieg" 1915 S. 14:

---

*) Kongreßbericht S. 79. Merker II S. 626. Neue Zeitschrift für Musik 1918 Heft 1. Daselbst auch die dagegen erhobenen Einwendungen.

**) Kirchenchor XL S. 42, 63, 75.

***) Schnerich, Unsere Kirchenmusik und P. Mich. Horn, Wien 1911.

*) Gr. R. X S. 74 und 85 Anm. 1. Die Sonderdrucke, welche zum Verteilen gelangen sollten, befinden sich dem Vernehmen nach bei Goller, der, nachdem er sich mehrfach kompromittiert sah, freiwillig zum Kriegsdienste übertrat. Wenn es richtig zugeht, wird nach seiner Rückkehr wohl noch eine amtliche Untersuchung folgen.

**) Fast in allen Tages- und Fachblättern ausführlich besprochen. Eine Übersicht über den bisherigen Stand der Forschung in „Neue Zeitschrift für Musik" Jahrg. 84 S. 53.

„In Österreich rüstet sich eine protektionierte Clique, nach dem Kriege den Kampf gegen die autochthone altösterreichische Kirchenmusik von neuem aufzunehmen und unbarmherzig zu führen". Da der Krieg länger dauert, als man anfänglich glaubte, müssen sich die Betreffenden allerdings noch gedulden.

Im Gegensatz zu diesen nicht eben erfreulichen Wahrnehmungen steht die Tatsache, daß der Domchor von St. Stefan in Wien sein Repertoire mit den Werken vom „Allgemeinen Verfall" statt zu vermindern noch wesentlich erweitert. Neben dem verdienstvollen artistischen Leiter ist dies jedenfalls ganz besonders dem Domkapitel zu danken, das in Kunstsachen stets konservativ war und auch die Entfernung der Barockausstattung aus dem Dome glücklich verhindert hat.

Trotzdem hat man diesen Chor nicht getadelt, wohl aber die kaiserliche Hofkapelle (M. D. V S. 17), woraus man erkennt, über welchen Einfluß und Rückhalt die betreffenden Faktoren verfügen.

Des weiteren nur so viel: Daß in Österreich für die Kunst nur wenig gesorgt wird, ist man gewohnt. Schließlich gedieh und gedeiht die ärmste aller Künste, die Musik, auch in schweren und schwersten Zeiten. Aber wie schwer ist es heute nun insbesondere um jene Musik bestellt, die lediglich auf freiwillige Gaben angewiesen ist, wie eben vor allem die Kirchenmusik, für deren Gedeihen die Kirchenmusikvereine sorgen. Gar manche Subvention ist eingestellt worden! Daß man die ohnehin kargen Mittel der Kunst entzieht und für deren Schädigung verwendet, ist neu und kann, wenn nicht bald eine gesunde Rückwirkung kommt, sehr schwere Folgen haben, auch für das religiöse Leben.

Dieser Bericht, welcher nur einige der augenfälligsten Beispiele heranzog, zeigt deutlich, wie verfahren diese Sache bereits ist und welche Gefahren für weiterhin bestehen.



Neuere Unterrichtsmusik

Eine kritische Umschau von **A. v. Sponer**

II

Im Nachtrage zu meinem vorhergegangenen Artikel will ich noch auf einige Werke für die Unterstufen hinweisen, die mir erst nach dessen Drucklegung zugegangen sind.

Das Heft „Kinderlust am Klavier" von Betty Reinecke (Verlag: Gebrüder Reinecke, Preis 1.50 Mk.) bringt für die unterste Stufe Volksweisen, kleine Lieder und Tänze, fortschreitend geordnet, und wird den kleinsten musikalischen ABC-Schützen viel Freude und Förderung bringen.

Leichte, aber gefällige Stücke enthält Werner Nolopps Op. 66: Blumen am Wege, fünf instruktive Klavierstücke für kleine Hände (Verlag Gebrüder Reinecke, Preis je 80 Pf.), und Arnoldo Sartorios Op. 233: Bilder aus der Jugendzeit, ebenfalls im Verlage von Gebrüder Reinecke (2 Hefte zu je 1.50 Mk.); beide Werke können als recht brauchbar beim Unterricht bezeichnet werden. Recht hübsch sind auch die „kleinen Erzählungen" von Bernhard Wolff Op. 173 (Verlag Gebrüder Reinecke, Preis 2 Mk.). Das nett ausgestattete Heft enthält 10 Klavierstücke, unter denen mir der gut charakterisierte „Plapperhans" (Nr. 3), der frische „fröhliche Wanderer" (Nr. 5) und die in der Stimmung wohl getroffene „frohe Botschaft" (Nr. 7) am besten gefielen. Ebenso verwendbar erscheinen mir Ludwig Scharnkes „Jugendträumereien", zehn kleine Stücke in demselben Verlag (Preis komplett 1.20 Mk.). Besonders Nr. 4: Schlummerlied, Nr. 5: Kuckuckslied, und Nr. 7: eine allerliebste Gavotte (Großmütterchen spielt Klavier), sind dem Autor gut gelungen. Hierher gehört endlich noch W. Niemanns Op. 17: „Aus Wald und Flur", drei Rondinos (Verlag Edition Steingräber, Preis 1 Mk.), unter denen ich dem einfachen, aber netten „Auf dem Wege zum Walde" und dem vortrefflichen „Im Dorfkrug" unbedingt den Vorzug vor dem zweiten Stück: „Der junge Hirt" geben möchte.

Bevor ich nun auf die nähere Besprechung solcher Klavierwerke eingehe, die bereits eine größere und sicherere Technik voraussetzen, die also auf den Mittelstufen bis Oberstufen beim Unterricht Verwendung finden können, möchte ich nochmals an das bezüglich der Komposition von Unterrichtswerken in der Einleitung zum ersten Artikel Gesagte erinnern, zugleich aber darauf hinweisen, daß zahlreiche Beschränkungen, die sich der Komponist auferlegen mußte oder — sollte, solange er für den ersten Anfangsunterricht schrieb, sofort wegfallen, sowie seine Werke nicht mehr ausschließlich für den Unterricht bestimmt sind. Es verlegt sich dabei automatisch das Schwergewicht von der technischen Ausführbarkeit auf den musikalischen und geistigen Inhalt des Werkes, wie ja auf diesen Stufen sich eine genaue Einteilung in bloße Unterrichtsmusik und in Werke ohne diesen Zweck von selbst verbietet. Nur die eine Forderung wird nach wie vor strenge erhoben werden müssen: seichte, triviale oder banale Salonmusik darf dem Schüler niemals in die Hand gegeben werden, wenn anders ein Hauptzweck des ganzen Unterrichtes erreicht werden soll, die heranwachsende Jugend zu Menschen zu erziehen, die imstande sind, die großen Werke unserer klassischen und modernen Meister zu verstehen und zu genießen.

Für die unteren Mittelstufen werden die zwei Sonatinen Op. 37 von Julius Zellner (Verlag Max Brockhaus, Preis je 2 Mk) gute Dienste tun. Beide, besonders aber die etwas größere zweite in Emoll, sind ansprechende Werke. Ebenfalls als fördernd erweist sich die „Kleine Sonate" Op. 21 von Curt Beilschmidt (Verlag Fr. Kistner, Preis n. 1.50 Mk.), in der besonders der kapriziöse dritte Satz sich durch seine etwas außergewöhnliche Rhythmik auszeichnet. Hierher gehören auch noch drei alte Bekannte: die Sonatinen Op. 146, 147 und 149 von Stephen Heller, die C. Beilschmidt in genauer Revision und schmuckem Gewande im Verlage von Fr. Kistner neu herausgab und die stets mit bestem Erfolge beim Unterricht zu verwenden sein werden. Etwas leichter sind die in der bekannten außerordentlich guten Einzelnausgabe der Edition Schott zum Preise von 20 Pf. für jede Nummer von O. Thümer neu herausgegebenen 6 Sonatinen Op. 95 von Ferdinand Hiller, von denen mir leider nur die ersten zwei vorliegen. Beide enthalten sehr ansprechende und ausdrucksvolle Musik und werden, zwischen Clementi und Kuhlau gelegentlich eingeschoben, erwünschte Abwechslung bringen.

Ein weniger gelungenes Werk rührt aus der Feder von Georg Heinze her. Es sind dies die „12 kleine Klavierstücke ohne Akkordgriffe und innerhalb der Oktave" Op. 4 im Verlage von Fr. Kistner (2 Hefte zu je 1.50 Mk.). Schon der Untertitel ist irreführend, da in allen Stücken reichlich Akkordgriffe vorkommen und überall die Spanne einer Oktave überschritten wird. Auch inhaltlich bieten die Stücke nichts Besonderes. Am besten sind noch die Nummern 1 Liedchen 7: Wiegenlied (in dem es übrigens im vierten Achtel der Oberstimme des siebenten Taktes „dis" heißen muß), und Nr. 12: Abendgebet. Sehr hübsche und fein empfundene Musik bringen 2 Hefte von Martin Frey im Verlage von J. Schuberth & Co. (Preis jedes Heftes 1 Mk.), Op. 39a: Tanzbilder im alten Stil, aus denen besonders die Gavotte hervorzuheben ist; im Op. 39b: Stimmungsbilder, aus denen namentlich das erste stimmungsvolle Stück: Sehnsucht, als Vorbereitung zu Fields Notturnos gut zu gebrauchen sein wird. Gut spielbare und klanglich wirksame, wenn auch ein wenig gedankenarme Stücke sind die im selben Verlage zum Preise von je 75 Pf. erschienenen Lenzknospen, Op. 256 von C. H. Döring. Am besten daraus wirkt Nr. 4: Frühling lockt mit Sonnenschein. Ungleichmäßig

im Werte sind die einzelnen Nummern der „Sieben Fantasiestücke" von Gustav Lazarus, Op. 89 (Verlag Chr. Friedrich Vieweg, Preis der 2 Hefte je 1.20 Mk. n.), von denen das erste und dritte Stück des ersten Heftes und das zweite im zweiten Heft wohl gelungen ist, während „Kleines Scherzo" Nr. 2 Heft 1 ein wenig trivial wirkt und die Serenade (Nr. 1 in Heft 2) ein verkapptes Salonstück ist.

Etwas schwerer ist Martin Freys wohlgelungenes Op. 23: „Wanderskizzen" (Verlag Breitkopf & Härtel, Preis 2 Mk.), das sich beim Unterricht in den Mittelstufen als sehr brauchbar erweisen wird. Es ist alles ganz reizend und fein empfunden, die jedem Stück zugrunde liegende und durch einige Verse gekennzeichnete Stimmung ist trefflich wiedergegeben. Am besten gefielen mir das an Schubert gemahnende Wanderlied (Nr. 1), der charakteristische „Marsch der Zwerge" (Nr. 4) und das interessante Tanzstück (Nr. 6) mit dem gut gearbeiteten, aber ziemlich schwer spielbaren Kanon als Trio. Richard Wickenhausers Op. 72: Zehn Charakterstücke (Verlag Fr. Kistner, Preis 2 Mk.), enthält wirkungsvolle kleine Klavierstücke mit modernerer Harmonik, die bisweilen allerdings etwas gesucht erscheint, so z. B. in der Überleitung zum Hauptgedanken am Schlusse des ersten Stückes (Lied des Savoyarden) und in dem sechsten Stücke: In den Fjorden. Das ansprechendste ist Nr. 3: „Irrlichter", ein reizendes, leicht dahinhuschendes Vortragsstück. Dasselbe läßt sich im allgemeinen von seinem ebenfalls bei Fr. Kistner zum Preise von 2 Mk. erschienenen Op. 62: „Zehn Charakterstücke" sagen. Sehr hübsch darin ist das „Mühlenlied" (Nr. 1), „Kleiner Walzer" (Nr. 3), ganz reizend die Gavotte (Nr. 4). In Nr. 6 (Barkarole) fällt der unsymmetrische Periodenbau des ersten Gedankens unangenehm auf. „Waldidyllen" Op. 12 (ebenfalls in geschmackvoller Ausstattung bei Fr. Kistner zum Preise von 2 Mk. erschienen) nennt Leopold Josef Beer fünf instruktive Klavierstücke, die brauchbare und gut spielbare Musik enthalten und unter denen namentlich Nr. 4: „Herbstes Ahnen" gut gelungen ist. In dieselbe Schwierigkeitsstufe gehören noch „Acht kleine Klavierstücke" von Leopold Suchsland Op. 11 und die „Sechs Klavierstücke" desselben Autors Op. 64 im gleichen Verlage. Beide Hefte (Preis je 2 Mk) enthalten zur Einführung in die modernere Musik und deren Technik sehr brauchbare Vortragsstücke; aus Op. 11 wäre Nr. 3 (Caprice), Nr. 5 (Scherzo) und Nr. 6 (ein zartes „Intermezzo") besonders hervorzuheben, dagegen wirken recht unschön die zweimaligen offenen Oktaven im dreizehnten und vierzehnten Takte des ersten Stückes (Albumblatt). Noch hübscher geben sich die Stücke aus Op. 64, darunter namentlich das originelle zweite: Schalk, das ausdrucksvolle dritte: Melancolie, und das gefällige sechste: Walzer. In einer durch C. Beilschmidt sehr gut besorgten Neuausgabe erschienen ebenfalls bei Fr. Kistner die allerdings einer früheren Zeit entstammenden reizenden und charakteristischen, hie und da ein wenig an Schubert gemahnenden „Ländler und Walzer" von Stephen Heller Op. 97. Sehr dankenswert ist auch die Neuausgabe einiger anderer Werke von Stephen Heller in der Einzelausgabe der Edition Schott (Preis jeder Nummer 20 Pf.) unter dem Gesamttitel: „Vergessene Musik" durch O. Thümer. Es liegen mir von diesen leider nur einzelne Werke vor, darunter ein allerdings nicht bedeutendes „Moment musical", die zwei stimmungsvollen „Herbstblätter" Op. 109 Nr. 1 und 2 und die reizenden, aber nicht leichten „Kinderszenen" Op. 114 Nr. 2. Hierher gehören auch die in derselben Ausgabe erschienenen mittelschweren, aber recht ansprechenden „Variationen über ein Originalthema" von F. Hiller Op. 96 und dessen ganz reizendes „Capricietto" Op. 66 Nr. 1. Ebenso dankenswert ist auch die von Otto Victor Maeckel im Verlage Gebrüder Reinecke herausgegebene, ungemein genau besorgte Neuausgabe einiger Werke altfranzösischer Klaviermusik der Klavezinisten (Preis des ersten Heftes 50 Pf., der übrigen vier je 80 Pf). An ihr interessieren vor allem die schüchternen Versuche, musikalisch zu charakterisieren, auch tritt die viel größere Steifheit der damaligen französischen Komponisten gegenüber ihren italienischen Zeitgenossen recht deutlich hervor. Die Hefte enthalten Stücke von François Dandrieu (1694—1740): Le Caquet, Claude Daquin (1694—1772): L'Hirondelle, Jean Baptiste de Lully (1633—1687): eine zierliche Gavotte und 2 Stücke von Philippe Rameau, das bekannte „Le Rappel des Oiseaux" und „La Triomphante".

Kurze — manchmal leider beinahe zu kurze —, aber höchst ausdrucksvolle mittelschwere Klavierstücke gibt Ewald Sträßer in seinem Op. 7 „Stimmungsbilder für Pianoforte" im Verlage von F. E. C. Leuckart (Preis n. 2 Mk.). Sämtliche 14 Stücke des gut ausgestatteten Heftes sind besonders als Vortragsstudien sehr brauchbar. Zu demselben Zwecke eignen sich auch die charakteristischen romantischen, zum Teil von Schumann beeinflußten „12 Klavierstücke" von Julius Zellner (Verlag Max Brockhaus, 2 Hefte zu je 2 Mk. n.). Viel modernere Musik gibt Heinrich Schalit in seinem Op. 8: Miniaturen für Klavier (Verlag Otto Halbreiter, Preis n. 2 Mk.). Unter den neun Stücken wäre namentlich das capriziöse vierte (Frisch bewegt), das anmutige fünfte und das frische Scherzino (Nr. 6) hervorzuheben. Noch moderner ist das „Bilderbuch", neun Klangstudien von Hermann Zilcher Op. 34 in demselben Verlag (Preis n. 3 Mk.). Manche der Stücke sind klanglich gut gelungen, alle segeln unter der Flagge der Programmmusik, die sie allerdings nur von ihrer äußerlichen tonmalerischen Seite erfassen, wie Nr. 3: Glockenspiel, oder Nr. 7: Am Unkenteich, welches Stück zudem viel zu lang ausgefallen ist, um in seiner Monotonie noch zu interessieren. Denselben Fehler teilen noch Nr. 8: Abendgang, und Nr. 9: Nachtigall-Einschlafen. Sehr hübsch und stimmungsvoll ist dagegen Nr. 1: Erwachen, und Nr. 4: Trauerzug. Was in dem ganzen Zyklus — die Reminiszenzen an das erste, dritte und fünfte Stück am Schlusse, des achten läßt an einen solchen denken — die sechste Nummer: „Marionettentheater" zu tun hat, wurde mir nicht klar.

Eine ganze Reihe von Werken aus der Feder W. Niemanns können auf dieser Stufe mit großem Erfolge vorgenommen werden, so sein Op. 34: „Fürs Haus", acht kleine lyrische Stücke nach Worten von Johann Heinrich Fehr (Verlag F. E. C Leukkart, Preis 1.50 Mk.), unter denen die Nummern: Bunter Falter (Nr. 2), Um die Weihnachtszeit (Nr. 6) und „Ein altes Jagdstück" (Nr. 8) besonders ansprechen, ferner die drei in demselben Verlag erschienenen Werke: „Der Kuckuck" Op. 38 (eine kleine Suite, ganz reizend darinnen die „Arietta" und die frische „Giga"), dann: „Aus alter Zeit" Op. 39 (kleine Suite im alten Stile nach Worten Theodor Storms) und die kleinen, aber sehr abwechslungsreichen und trefflich gearbeiteten Variationen über eine alte schleswig-holsteinische Volksweise: „Von Gold drei Rosen" Op. 42. „Drei Salonstücke" nennt Karl Zuschneid sein Op. 72 (Verlag Chr. Friedrich Vieweg, Preis Nr. 1 80 Pf., Nr. 2 60 Pf. und Nr. 3 80 Pf.), das trotz des „verfänglichen" Titels gute und zum Unterricht auf den oberen Mittelstufen recht brauchbare Musik enthält. Den Vorzug möchte ich vor der netten Gavotte, der übrigens ein Viertel Auftakt fehlt, und der etwas schwächeren Mazurka (Nr. 3) dem ersten Stücke, einer äußerst wirkungsvollen Humoreske, geben.

Obwohl einer früheren Zeit angehörend, möchte ich doch hier noch auf 2 Werke Carl Reineckes hinweisen, die wegen ihres wundervoll fließenden Klaviersatzes und ihrer feinen Stimmung geeignet sind, den Spieler in jeder Richtung hin zu fördern; es sind dies die „Drei Klavierstücke" Op. 219 (ein inniges und melodiöses Fantasiestück, ein sinniges Albumblatt und eine ganz reizende graziöse Balletszene) und die „Blumenlieder" Op. 276, die in zehn Nummern feine, den Stil des Komponisten, dessen Lied als Thema der Komposition zugrunde liegt, treffend charakterisiernde Paraphrasen enthalten. Beide Werke sind im Verlage der Gebrüder Reinecke zum Preise von je 1 Mk. bezw. 1.60 Mk. für jedes Heft erschienen.

Zum Unterricht in den oberen Mittelstufen und in den Oberstufen werden sich neben dem selbstverständlichen Studium der klassischen und romantischen Meisterwerke mit Erfolg auch die 2 Hefte „Fantasiestücke" von E. W. Degner im Verlage von Otto Junne (Preis 1.50 Mk. bezw. 1.20 Mk) verwenden lassen. Unter ihnen gefiel mir besonders das erste Stück, ein wirkungsvolles

sprühendes, nur in seinem Schlußteil harmonisch ein wenig gesucht erscheinendes „Vivace capriccioso", das hübsche dritte: Allegretto grazioso — eine Art moment musical — und das letzte: Molto vivace, ein flottes Scherzo. Von zwei weiteren Stücken, einem „Rondo capriccioso" und einem „Adagio (Rondo Han)", beide ebenfalls im Verlage von Otto Junne (Preis je 1.20 Mk). möchte ich dem letztgenannten den Vorzug geben als einem melodisch und harmonisch gleich fein empfundenen Stücke. Von Max Jentsch erschienen ebenfalls im Verlage von Otto Junne „Zwei Mazurken" Op. 21 (Preis 1.50 Mk.), gute, aber nicht hervorragende Klaviersoli, und eine sehr wirkungsvolle Tarantelle Op. 31 (Preis 1.50 Mk.).

W. Niemann ließ als Op. 8 „Holsteinische Idyllen" und als Op. 9 „Erinnerungen" im Verlage von Chr. Fr. Vieweg (Preis 2.50 Mk. bezw. 1.50 Mk.) erscheinen, die in allen Stücken fein empfunden, melodisch und harmonisch stets interessierende Stimmungsmusik bieten und den ungemein guten Eindruck, den mir die bereits früher besprochenen kleineren Klavierwerke Niemanns hinterließen, nur noch mehr vertieften. Ebenso ansprechend ist desselben Autors Op. 26: deutsche Ländler und Reigen (Verlag C. F. Kahnt Nachfolger, Preis 2.50 Mk. n.). Das Heft bringt 10 Tänze aus allen Gauen deutscher Zunge in scharfer und zutreffender Charakteristik; ich will nur auf Nr. 3: Alt-Wien (und einer sinnigen Huldigung an Moriz von Schwindt und Franz Schubert), und auf Nr. 9: Westfälischer Dörpertanz, hinweisen. Noch reizvoller erscheint mir sein ebenfalls bei C. F. Kahnt Nachfolger verlegtes Op. 28: Drei Notturno (Preis 1.20 Mk. n., 0.80 n. und 1.00 Mk.). Die drei Stücke dieses Opus: das feine, ungemein graziöse Tanzpoem mit gut getroffenem spanischen Charakter „Alhambra" (Granada), das schlichte, aber innige Andante (Nach glücklichen Tagen) und das stimmungsvolle, fein gearbeitete „Ave Maria" (Frauenchiemsee) sind Programmusik im besten Sinne des Wortes, nicht äußerliche Tonmalereien, sondern tief empfundene Vertonungen eines seelischen Erlebnisses. Auch Niemanns Op. 43: Suite B moll nach Worten J. P. Jacobsens (Verlag F. E. C. Leuckart, Preis kpl. 3 Mk. n.) bietet in seinen vier Nummern wirkungsvolle und fein charakterisierende, niemals auf äußere Effekte hinzielende Stimmungsmusik. Aus allen genannten Werken spricht ein feinsinniges poetisches Gemüt; daß ihnen noch ein hoher pädagogischer Wert innewohnt so bietet z. B. das erste Stück der zuletzt genannten Suite in B moll „Präludium" eine treffliche Studie für das Spiel der linken Hand über der rechten), erhöht ihre Bedeutung für den Unterricht vorgeschrittener Schüler noch mehr.

Georg Schumann ließ ebenfalls bei F. E. C. Leuckart unter dem gemeinsamen Titel: Durch Dur und Moll (3 Hefte zu je 2 Mk.), als Op. 61 vierundzwanzig Stücke erscheinen, deren Studium in jener Richtung hin äußerst gewinnbringend sein wird. Die nicht langen, aber formell stets wohl abgerundeten Stücke enthalten harmonisch wie melodisch fein empfundene moderne Musik, die den Charakter der einzelnen Tonarten — die Stücke gehen chromatisch durch alle Dur- und Molltonarten — stets treffend zum Ausdruck bringt und inhaltlich in starken Kontrasten eine ganze Reihe von Stimmungen durchläuft. — Ein treffliches, ungemein wirkungsvolles Klavierstück ist Léon Erdsteins Op. 9: Perpetuum mobile (Verlag J. Schuberth & Co., Preis 1.50 Mk.), das zur Förderung einer flüssigen Geläufigkeitstechnik sehr zu empfehlen ist. Der technischen Schwierigkeit nach gehört die Ballade in B moll Op. 63 von Max Jentsch im Verlage von Otto Junne (Preis 2.80 Mk) bereits zur Konzertliteratur. Sie ist ein groß und breit angelegtes Werk, das in seinen drei Hauptteilen: dem wohlgelungenen wuchtigen Balladenthema selbst, dem zweiten kräftigen Fanfarenmotiv und dem dritten lyrischen sich aus zwei Teilen zusammensetzenden Gedanken, dem Spieler Gelegenheit gibt, mannigfaltige Stimmungen zum Ausdruck zu bringen. Das ganze Werk erscheint mir nur ein wenig zu lang ausgesponnen und läßt auch die innerliche strengste Notwendigkeit des formalen Aufbaus vermissen.

Zum Schlusse möchte ich noch auf einige Sammelbände, die manches zum Unterricht geeignete Stück enthalten, und auf einige Klavierbearbeitungen hinweisen. Die drei Bände: Schule des Vortrages von Hugo Riemann im Verlage von J. Schuberth & Co. (Preis je 1.20 Mk.), bringen in ihrer bekannten Phrasierungsausgabe lauter wertvolle, allerdings ältere Stücke von Clementi, Schumann, Mozart, Bach, Schubert, Stephen Heller, Winterberger, außerdem aber noch sonst weniger leicht erreichbare Stücke von F. Couperin, J. Ph. Rameau, Ph. E. Bach und J. W. Häßler, wodurch sich ihr Wert für den Unterricht bedeutend erhöht. Ein „Wilm-Album" im Verlage von F. E. C. Leuckart, herausgegeben von Otto Klauwell, enthält unter neun Nummern einzelne wirkungsvoll und sehr brauchbare Werke, wie z. B. das flotte Impromptu (Op. 57 I), das reizvolle: Auf dem Maskenball (Polichinell und Colombine) aus Op. 61 mit seinen gut getroffenen Gegensätzen und das brillante „Capriccio G dur" aus Op. 71. — Der dritte Band des „Leuckartschen Salonalbum", herausgegeben von Uso Seifert (Preis 1.50 Mk. n.) bringt neben manchen überflüssigen — weil schon allzuoft nachgedruckten — Stücken, wie z. B. Tschaikowskys Albumblatt und einzelnen Nummern aus A. Jensens Wanderbildern, einige recht hübsche und auf den Mittelstufen verwendbare Werke von Hans Gelbke und Louis Victor Saar.

Ein soeben erschienener, hübsch ausgestatteter Band: Schönheiten der klassischen Musik, im Verlage von Otto Halbreiter, herausgegeben von Rich. Tourbié (Preis 2 Mk. n.), erhält nur die bekanntesten Stücke unserer Klassiker und Romantiker von J. S. Bach bis Schumann und ist eigentlich bei der Fülle solcher bereits vorhandener Sammelbände recht überflüssig. Bei der Übertragung der bekannten Serenade Haydns (Original für Streichquartett) verfiel der Herausgeber noch dazu in den Fehler, die pizzikierte Begleitung der zweiten Violine, der Viola und des Violoncello auf dem Klavier Legato ausführen zu lassen.

Auf keinem Gebiet der Musik wird ja so viel gesündigt wie gerade bei den Übertragungen für Klavier! Wie viel Ungeeignetes wird trotzdem für Klavier „arrangiert", wie viel Geeignetes wird schlecht, weil nicht dem Instrumente angemessen, gesetzt, denn zu solchen Übertragungen gehört nicht nur ein guter Pianist, sondern auch ein fein durchgebildeter Musiker, soll die Bearbeitung nicht als schlechte Kopie nach einem herrlichen Original wirken. Und deshalb sind die Übertragungen des verstorbenen Altmeisters Carl Reinecke so unübertrefflich, weil er beide Eigenschaften im höchsten Maße in sich vereinigte. Als unübertroffener Mozart-Spieler hat er so manches Stück des von ihm so sehr geliebten Meisters für sein Instrument bearbeitet, so das Menuett aus „Eine kleine Nachtmusik", die Gavotte aus der Ballettmusik zu „Idomeneo" und eine Humoreske über ein Lied des sechsjährigen Mozarts, alle drei Stücke vereinigt in dem Hefte: „Immergrüne Blätter" (Verlag Gebrüder Reinecke, Preis 1 Mk.), ferner das B dur-Menuett, das er für den Konzertvortrag einrichtete (ebenfalls bei Gebrüder Reinecke zum Preise von 1.50 Mk. erschienen). Aber auch Werke anderer Meister zog Reinecke in den Bereich seiner freien und tonschönen Übertragungen, so z. B. Schuberts herrliches Menuett aus dem Oktett Op. 166 (im selben Verlag, Preis 1.50 Mk.), Beethovens „Ländrische Tänze", ebenfalls zum Konzertvortrag hier bearbeitet (Verlag Gebr. Reinecke, Preis 1.50 Mk.), und endlich Beethovens reizendes Rondo in G dur aus dem Jahre 1792, das er nach dem Originale für Pianoforte und Violine in mustergültiger Weise für Klavier übertrug und das ebenfalls bei Gebr. Reinecke zum Preise von 1.50 Mk. erschienen ist.

Über vierhändige Klaviermusik, leichtere Klavierkammermusik und Unterrichtsmaterial für Violine sollen weitere Artikel Bericht geben.



Ein Schubert-Denkmal

Von Dr. Victor Lehmann

Dem armen Schubert ist auch nach seinem Tode nichts erspart geblieben. Nicht nur, daß sie ihn zweimal exhumiert haben, jetzt fallen auch noch die Romanschreiber und Operetten-

fabrikanten über ihn her und verhelfen ihm zu einer Leierkastenpopularität, für die er selber sich vermutlich bestens bedankt haben würde. Mit um so größerer Freude stellt man dann fest, daß auch die wissenschaftliche Schubert-Forschung in den letzten Jahren nicht müßig gewesen, und daß ihre Arbeit durch ein Werk gekrönt worden ist, das grundlegend und richtunggebend für alle künftigen Schubert-Biographen sein wird. Otto Erich Deutsch, bekannt durch zahlreiche Schubert-Monographien, läßt im Verlage von Georg Müller in München ein monumentales Werk, „Franz Schubert, die Dokumente seines Lebens und Schaffens", erscheinen*). Vier Bände wird es umfassen, von denen der erste Schuberts Biographie nach George Grove, der zweite und dritte die Dokumente seines Lebens und, der vierte seine und seiner Freunde Bildnisse enthalten soll.

Band zwei und vier sind erschienen. Im erstgenannten gibt Deutsch das gesamte Quellenmaterial zu Schuberts Leben: alle bekannt gewordenen Briefe von und an Schubert, Tagebuchblätter, Gedichte, Widmungen von ihm, amtliche Urkunden, Programme, Anzeigen und die zu seinen Lebzeiten erschienenen Kritiken über seine gedruckten und aufgeführten Werke. Die einzelnen Stücke sind in zeitlicher Reihenfolge geordnet und bilden in ihrer Gesamtheit gewissermaßen ein amtliches Weißbuch über Schuberts Lebensgang.

Mit dem „Verzeichnis der Geburten und Sterbefälle in der Familie des Schullehrers Franz Schubert" fängt es an, woselbst unter der lfd. Nr. 12 ein Franz Peter verzeichnet steht, der am 31. Januar 1797 nachmittags 1/2 2 Uhr geboren und am 1. Februar getauft ist, und es schließt mit einer Eintragung aus demselben Familienverzeichnis, nach der eben jener Franz Peter am Mittwoch, den 19. November 1828, nachmittags 3 Uhr (am Nervenfieber) verstorben und am Samstag, 22. November 1828, begraben ist. Dazwischen stehen alle Begebenheiten dieses reichen Lebens, stehen die Ausweise über die Fortschritte des Konviktschülers, der schon am 29. Oktober 1809 von seinem Anstaltsleiter Lang als „ein besonders musikalisches Talent" bezeichnet wird, seine Gymnasialzeugnisse, die 61 erhaltenen Briefe von ihm in der ursprünglichen Schreibart, an 270 Tagebuchstellen über ihn, 150 zeitgenössische Briefstellen, schließlich eine unerschöpfliche Menge von Programmen, Anpreisungen der Werke und Kritiken.

Alle diese mühevoll zusammengetragenen Einzelheiten ergeben in ihrer Gesamtheit wie ein Mosaik das Bild des Meisters, und zwar wahrheitsgetreuer, als es eine Biographie vermöchte, denn sie sind ohne Falsch. Tatsache reiht sich an Tatsache, und für schönfärberische Ergüsse des in seinen Gegenstand verliebten Biographen ist kein Raum.

Gibt so der zweite Band mit seiner ungeschriebenen Biographie das Charakterbild des Menschen und Künstlers Franz Schubert, so macht der vierte Band mit seiner äußeren Gestalt vertraut und bietet eine reiche Auswahl von Abbildungen aller möglichen Menschen und Gegenstände, die eine Beziehung zu ihm haben. Alle nachweisbaren Bilder und Skizzen von ihm und seinen Freunden sind hier gesammelt, aber auch getreue Abbildungen aller Stätten, an denen er geweilt, aller Menschen, mit denen er je in Berührung gekommen, aller ausübenden Künstler, die sein Werk verkündet haben, ja sogar aller seiner zahlreichen Biographen. Es bliebe zu fragen, ob hier nicht das Streben nach Vollständigkeit auf die Spitze getrieben ist, und ob es nicht weiser gewesen wäre, den Kreis der Abgebildeten auf diejenigen Zeitgenossen Schuberts zu beschränken, die in einer wirklich nahen Beziehung zu ihm gestanden haben. Da die Zahl der Schubert-Interpreten und -Biographen beständig wächst, müßte die Reihe der Abgebildeten sonst fortlaufend vermehrt werden, auch schwindet das Interesse im Verhältnis zur zunehmenden Entfernung, ganz abgesehen von der Gefahr für den Herausgeber, eine allzu willkürliche Auswahl zu treffen und ins Uferlose zu geraten. Von alledem, was Schubert selbst angeht, dürfte natürlich nichts fortfallen, hier ist alles von Bedeutung, sei es ein Bild seines Geburtshauses, oder seines Klaviers, oder des von ihm benutzten Augenglases oder Lehnstuhls.

Die Wiedergabe der Bilder ist eine besonders glückliche, und es ist nicht zuviel gesagt, wenn man behauptet, daß jeder, der dieses Buch besitzt, über ein Schubert-Museum im eigenen Hause verfügt, dessen einzelne Stücke ihm bald so liebe und vertraute Gefährten sein werden, als besäße er sie in Wirklichkeit und nicht nur in dem papierenen Aggregatzustand der Abbildung.

So sind beide bisher erschienenen Bände von Otto Erich Deutschs Schubert-Werk, jeder in seiner Art, von hohem Werte als Quellensammlung für die künftige Musikgeschichtsschreibung und als Unterstützung und Illustration der bisherigen. Bedeutsame Anregung und Belehrung geht von ihnen aus, und sie rufen den Wunsch nach einem baldigen Erscheinen der beiden noch fehlenden Bände wach. Im Jahre 1897 noch klagte Max Friedländer, der bekannte Schubert-Forscher: „Es mangelte und es mangelt noch an Material für eine Biographie Schuberts". So viel steht fest: diese Klage hat heute keine Berechtigung mehr.

*) Wir haben schon einmal ausführlich darauf hingewiesen.

Musikbriefe

Aus Gent

Von Dr. M. Unger

Mitte Mai

Nach Lille Gent. Obgleich die eigentliche Theater- und Konzertzeit schon vorbei ist, herrscht doch noch reges Leben auf den beiden Bühnen, die auch ab und zu für Konzertzwecke offen stehen: In der flämischen Schauburg (eine prächtige Übersetzung des Niederländers für Theater) hat man die Opernspielzeit vor kurzem mit der flämischen Aufführung von je einem Akte aus Werken von Puccini, Verdi u. a. — am gleichen Abende — beschlossen; ich konnte mich zum Besuche solcher Stückelei nicht entschließen, und da im übrigen hauptsächlich die Operette ihr Unwesen trieb, habe ich von den Leistungen dieses Theaters zurzeit selbst noch keinen ersten Eindruck. Vielverheißend ist allerdings die Ankündigung von drei an gleicher Stätte noch zu gebenden Konzerten, die einen geschichtlichen Abriß der Entwickelung der Sinfonie bieten wollen und diesen — etwas kurz — in den Staffeln verheißen: 1. Mannheim, 2. die großen Klassiker (einschließlich Josef und Michael Haydn), 3. die Neuzeit von der Romantik ab; im dritten Falle ist, was an sich verzeihlich, natürlich nur an die Wiedergabe von einzelnen Sinfoniesätzen zu denken.

Vom anderen Theater, der Großen Schauburg, die vor dem Kriege nur Werke in französischer Sprache bot, jetzt aber deutscher Leitung untersteht, kann ich zwar auch noch nicht viel, aber vorwiegend Gutes berichten. Erstens scheint die Etappeninspektion, wenn auch die untermittelmäßige Bühnenware nicht ganz ausgeschaltet ist, ihre Ehre darein zu setzen, auch dem musikalischen Feinschmecker hie und da Genüge zu leisten. So wurde beispielsweise mit Suppés Flotten Burschen zusammen der Dorfbarbier des alten gemütlichen M. Schenk gegeben — leider gerade am Tage meiner Ankunft in Gent, so daß ich ihn noch versäumen mußte. Hingegen konnte ich bald eine be-

deutende Vorführung von Smetanas Verkaufter Braut sehen. Die Mitwirkenden standen in ihren Leistungen über dem Durchschnitt unserer guten Heimattheater (von unseren paar größten natürlich abgesehen). In die beiden Hauptrollen teilten sich Grete Schlemüller (Marie), die ebenso gut zu singen wie zu spielen versteht, und Hans Bollmann (Hans), der aus seinen Anlagen das künstlerisch Möglichste herausschlägt. Die Spielleitung (Dir. M. Moris) war glänzend, die musikalische (Erich Ochs) gewandt und schlagfertig, die Chöre bis auf ein paar unwesentliche Unreinheiten klangvoll.

Unter gleicher musikalischer Leitung und an gleicher Stelle erlebte ich ferner ein Philharmonisches Konzert mit Werken von Beethoven (3. Leonorenouvertüre, 5. Sinfonie), Berlioz (Römischer Karneval), Wagner (Vorspiel zum Tristan) und Tschaikowsky (Capriccio italien). Den großen Altmeister wollte mir Ochs noch nicht zu dank spielen; manche glückliche Einzelheit täuschte nicht darüber hinweg, daß der Gesamteindruck ungleich war, und nicht zuletzt störten die häufigen, wenn auch nur geringen unberechtigten Zeitmaßschwankungen; besonders die Kraftstellen wurden, statt ihnen zu ihrer Ausbreitung eher nachzugeben, meist etwas beschleunigt. Vorteilhafter für den Gesamtklang wäre es auch gewesen, die auf die Bühne weithin verteilten Musiker mehr zusammenzuziehen. Eindrucksvoller, ja zum Teil vortrefflich wurden die Neueren, besonders Tschaikowskys wirkungsvolles Werk vermittelt. Hedwig Nolte erfreute außerdem durch den wohldurchdachten und stimmlich anziehenden Vortrag einiger Gesänge mit Orchester von Wagner und R. Strauß.

Wenn ich noch kurz eines Liederabends, den Charlotte Gebhardi im Konservatorium veranstaltete, gedenke, habe ich das Erwähnenswerteste aus meiner noch kurzen Genter Zeit mitgeteilt. Diese Sängerin verfügt über eine nicht gerade große Stimme, was an sich um so weniger ein Fehler ist, als sie eine gute Durchbildung und angenehmen Vortrag besitzt. Ihre Liederauswahl beschränkt sich, in vernünftiger Erkenntnis des Umfangs ihrer Vortragsmittel, auf das Lyrische, womit sie sehr gut fuhr. Max Laurischkus, der auch zwei vornehm gesetzte Lieder beisteuerte, begleitete sorgsam und musikalisch. Ein Harfenspieler Bonitz beherrschte sein Tonwerkzeug trefflich, wußte aber seine Stücke, Klangspielereien von Hasselmans und Gounod-Zarmatta (Übertragung des Frühlingsliedes), natürlich nicht zu vertiefen.

Aus Lille

Von Dr. Max Unger

Anfang Mai

Wenn man heute auf dem Liller Nordbahnhof aussteigt und die Rue Faidherbe lang der Mitte der Stadt zu geht, sieht man hinter den Trümmern der Verwüstung, die sich seit der Beschießung der Stadt im Jahre 1914 rechts und links der Straße auftürmen, bald ein blitzblankes Gebäude herausleuchten: das heutige Deutsche Theater. Wenige Schritte davon, eben die Straße hinüber, stehen nur noch Mauerreste von einst stattlichen Bauwerken — die neue Liller Schauburg, deren Bau bei Ausbruch des Krieges nur noch der Anlegung der letzten Hand harrte, ist wie durch ein Wunder verschont geblieben. Ein stolzer, bei aller Schlichtheit schöner Bau, dem man für seine letzte Wirkung allein eine freiere Lage wünschen möchte. Den Zuschauerraum hat deutscher Fleiß nach vorhandenen französischen Absichten fertig gestellt; besonders in der feinen Rodinschen Schmiegsamkeit und Bewegung der allegorischen Figuren des Bühnenrahmens äußert sich französisches Wesen. Unvollendet blieb allein noch der Gesellschaftsraum, dessen Deckengemälde noch heute teilweise flüchtiger Entwurf sind.

Im Dezember 1915 ist das Liller Stadttheater von der deutschen Verwaltung eröffnet worden. Gestützt war das Unternehmen, wenigstens im letzten halben Jahre, hauptsächlich auf das Armeetheater und die Kammerspieloperette der VI. Armee; sie sorgten unermüdlich, mit Sorgfalt und Erfolg für Zerstreuung und Unterhaltung der fast ausschließlich feldgrauen Zuhörerschaft.

Doch da muß gleich einmal innegehalten werden: Zerstreuung und Unterhaltung der Feldgrauen — gut, ja unumgänglich nötig. Aber daß man sich hauptsächlich auf Machwerke wie Filmzauber und Polnische Wirtschaft (diese sozusagen auch zur Festvorstellung des halben Tausends Anfang April 1918!) festlegt, ist wenig erfreulich. Als ob man nicht ausgiebiger nach den guten alten Operetten der Joh Strauß, Millöcker, Offenbach und Suppé greifen könnte, in Gottes Namen auch zu ein paar inhaltlich und musikalisch den faden Durchschnitt überragenden neueren wie Rastelbinder oder Fideler Bauer. Und, ich behaupte, nirgends ist die Gelegenheit zur Hebung des Geschmackes gegebener als in den größeren Städten hinter der Front, da hier der leidige Kassenpunkt nicht so mitspricht oder wenigstens -sprechen sollte wie in den privaten Theater- und Konzertunternehmungen des Reiches. Ich bin geneigt zu glauben, daß diese Minderwertigkeit der Auswahl nicht dem äußerst rührigen und umsichtigen gegenwärtigen Direktor des Theaters E. Steger (Aschaffenburg), der sich häufig um die Spielleitung persönlich verdient macht, in die Schuhe zu schieben ist, sondern vielmehr der militärischen Verwaltung, die entweder keinen Unterschied zwischen der edlen und unedlen leichtbeschwingten Muse zu machen versteht oder der Ansicht ist, die zweite, dem schlechten Geschmacke entgegenkommend, nicht umgehen zu dürfen, oder endlich über den Fall, der im Grunde eine Kulturfrage darstellt, überhaupt noch nicht nachgedacht hat.

In Oper und Konzerten größeren Stiles war das Liller Theater auf Ausfuhr aus der Heimat und Brüssel (Brüsseler Sinfonieorchester) angewiesen. Solange ich Gelegenheit hatte, diese Aufführungen von Zeit zu Zeit zu besuchen, d. h. im Verlaufe der ganzen vergangenen Winterspielzeit, statteten willkommenen Besuch ab: die Stadttheater Hamburg, Bremen und Augsburg und die Hoftheater Schwerin und Stuttgart, außerdem vereinigten sich Anfang November eine Anzahl von Mitgliedern verschiedener deutscher Bühnen zu einer Festvorstellung des Wagnerschen Ringes, der — ein Beweis für den Kunsthunger auch in gar nicht so weiter Entfernung bis zur Front — durchgängig ausverkauft war. Ich konnte da eine bedeutende Wiedergabe der Götterdämmerung unter Laugs (Kassel) hören, die mir wegen der tiefstgehenden Leistung des Abends unvergessen bleiben wird: Gabriele Englerth (Wiesbaden) schuf eine Brünnhilde von so herrlicher Naturwahrheit und seelischer Stärke, daß es schwer hielt, die tüchtigen Leistungen der anderen Hauptmitwirkenden (Becker [Bremen]: Siegfried, Degler [Hamburg]: Gunther, Hey [Wiesbaden]: Alberich, Hagen [Kassel]: Hagen, Cronegk [Weimar]: Gutrune) richtig nach ihrem Werte einzuschätzen. Direktor Steger hatte für ein gutes Zusammenspiel Sorge getragen, und die Bühnenbilder der Herren Warmbrunn und Olbertz gaben mehr her, als man unter den Kriegsumständen eigentlich erwarten kann. Ja ihre verhältnismäßige Gleichartigkeit der malerischen Technik sowie ihre gleichmäßige Jugendfrische verliehen ihnen eine Stileinheit, wie man sie auch auf großen Bühnen des Reiches nur selten antrifft. Wie oft mußte hier nicht aus Sparsamkeitsrücksichten beispielsweise ein alter verblaßter, in schematischer Manier gehaltener Hintergrund zu Kulissen jüngsten Ursprungs in saftiger breiter Technik herhalten. Daß sich die Ausstattung vorläufig nur auf das Nötigste beschränken mußte, bedarf wohl kaum der Erwähnung.

In Vorstellungen wie diesen, mit Gästen, die für die Gelegenheit aus allen Himmelsrichtungen herbeigeholt werden, wird sich niemals die letzte Geschlossenheit und Feinheit des Zusammenspieles erreichen lassen. In dieser Hinsicht war eine Aufführung von „Hoffmanns Erzählungen" durch das Hamburger Stadttheater schlechthin eine Musterleistung. „Unter Benutzung älterer Texteinrichtungen, teilweise neu

übersetzt von Dr. Hans Löwenfeld," bot das Buch zwar manche kleine Überraschung, wie auch bühnentechnisch manches Auffallende, aber Text, Einrichtung und Aufführung (unter Leitung von Pollak und Löwenfeld) waren vorzüglich durchgearbeitet und aufs feinste abgestimmt, die Hauptrollen durch die Herren Günther (Hoffmann) und Schützendorff (Coppelius-Dapertutto-Mirakel) und Frau Winternitz vorzüglich vertreten.

Von den Stuttgartern, die mit Schauspiel und Oper aufwarteten, konnte ich nur eine prächtige Wiedergabe des Sommernachtstraumes sehen. Die Leistung des Frl. Pfeiffer als Puck muß hier, obgleich sie mit Musik nichts zu tun hat, als unübertrefflich gebucht werden. Mendelssohns Musik wurde vom feldgrauen Theaterorchester unter Dr. Gaartz ansprechend vermittelt.

An dem künstlerischen Hochstande solcher Gastspiele kann natürlich die Aufführung von Tristan und Isolde, die das Augsburger Stadttheater bot, nicht gemessen werden. Einen abschließenden Eindruck konnte man sowieso nicht gewinnen, weil die beiden Titelrollen durch Gäste (Herrn Engelhard und Frl. Pfeilschneider), und zwar recht annehmbar, besetzt waren; aus den übrigen Auftretenden ragte die Brangäne des Frl. Mülkens merklich hervor. Die Spielleitung (Dir. Carl Häusler) bietet zu besonderen Bemerkungen keinen Anlaß, die musikalische (Fr. Mikorey) ließ auf einen Kapellmeister schließen, der sich mehr durch einen zähen Ehrgeiz und Willen erarbeitet als innerlich erfühlt hat. Alles in allem: die Leistung einer gehobenen Provinzbühne.

Als letzte Aufführung sah ich Carmen, eine sehr gediegene Wiedergabe des Bremer Stadttheaters, der aber leider bei allem flotten Zusammenspiel, besonders wegen des mehr gemachten als erlebten Temperaments der Titelheldin (Frl. Hoelzer-Montes), das südlich Rassige abging. Wahrscheinlich haben die Bremer in der noch von ihnen gebotenen „Martha", die ich leider nicht sehen konnte, Vollwertiges geschaffen, da ihnen deren Eigenart besser zu liegen scheint.

Von erwähnenswerten Konzerten habe ich in Lille nur zwei besuchen können. Selbstverständlich, daß hier reichlich Gelegenheit ist, mehr oder minder gut ausgewählte Musik in mehr oder minder guter Ausführung z. B. in Sonntagsnachmittags- und Abendunterhaltungskonzerten zu hören; noch selbstverständlicher, daß sich hier und da ein kleiner Verein feldgrauer Sänger bildet — nur Wichtigtuerei und Reklamesucht übelster Art der Leiter solcher Kleinigkeiten belästigen die Tages- und Fachzeitungen des Reiches immer von neuem mit Waschzetteln über solche Taten. Die Sache liegt anders so: Wir wären Barbaren, wenn wir uns nicht zu derartigen Nichtigkeiten zusammenfinden wollten, Pharisäer und Narren aber sind, die daraus für ihre Eitelkeit Vorteil schlagen wollen.

Nur kurz sind indes also noch zu erwähnen ein Sinfoniekonzert des Deutschen Sinfonie-Orchesters (Brüssel), das unter Fritz Volbachs fachmännisch tüchtiger und unaufdringlich sich gebender Leitung eine volkstümliche Vortragsfolge (Wagner, Bizet, Rossini, Mendelssohn, Joh. Strauß) bot. Dieser Kapellmeister dünkt sich der erste Diener seines Orchesters, nicht das Orchester selbst zu sein. Ein Herr Abel, der die Gralserzählung vortrug, zeigte eine treffliche stimmliche Grundlage, entzog sich aber einem endgültigen Urteile, weil er offenbar erkältet war. Der andere Abend wurde bestritten von Alfred Schetters, einem ansprechenden lyrischen Tenor, Frida Kundigraber, einer Klavierspielerin, deren Stärke vorläufig noch in der Begleitung liegt, und Walter Schulze-Priska, dem in Deutschland sattsam vorteilhaft bekannten Geiger, und machte hauptsächlich mit den Dafnis-Liedern nach Arno Holz von Alfons Bluemel bekannt, die ein bemerkenswertes Satztalent in Hugo Wolfscher Nachfolge offenbaren.

Aus Wien

Von Prof. Dr. Theodor Helm

Ende April

Nedbal hat den Beethoven-R.-Strauß-Zyklus der Sinfonieabende des Wiener Tonkünstler-Orchesters mit einem außerordentlichen Konzert dieses Vereins am 14. April erfolgreichst zu Ende geführt. Programm dieses Abends: Beethovens Esdur-Klavierkonzert, solistisch in geistvoller, echt musikalischer Weise von R. Ansorge interpretiert (die Löwentatze d'Alberts vermißte man allerdings hie und da!), worauf eine sorgfältigst vorbereitete, glänzend durchgeführte Wiedergabe der Alpensinfonie folgte, vor welcher das Orchester Nedbal einen — Tusch ausbrachte, in den das Publikum begeistert einstimmte. Ein gewiß vollberechtigtes Vertrauensvotum, welches offenbar den trefflichen, heißblütigen Dirigenten für gewisse unwürdige journalistische Angriffe schadlos halten sollte, die er kürzlich von seinen eignen Konnationalen erfuhr.

Das Programm der vier vorausgegangenen Nedbalschen Sinfonieabende mußte gegenüber den ursprünglich angekündigten vielfach verändert werden. So hörte man im 5. Konzert (24. 1.) nicht R. Strauß' „Bläser-Serenade" (da die Noten für dieses liebenswürdige Jugendwerk nicht rechtzeitig eintrafen), sondern des Meisters allerdings weit bedeutenderen, in Wien aber beinahe schon etwas abgespielten „Don Juan". Weiter Brahms' Violinkonzert (Solo: Fritz Rothschild) und Beethovens Cmoll-Sinfonie. Alles einwandfrei und mit der erwarteten zündenden Wirkung gebracht. Die Bläserserenade Strauß' erschien nur zu Anfang des 6. Konzertes (21. 2.), worauf eine „Uraufführung" von J. Zaiczek-Blankenaus sinfonischer Dichtung „Helmbrecht" folgte, deren Thementmaterial der Komponist seiner am 27. November 1906 erstmalig in Graz aufgeführten gleichnamigen Oper entnommen (letztere wurde damals auch im Schlußheft 51/52 desselben Jahrganges unserer Zeitschrift ausführlich besprochen). Beethovens Pastoralsinfonie beschloß. Am meisten wurde an diesem Abend Herr Zaiczek applaudiert, vielleicht noch mehr aus persönlichen Gründen als für sein immerhin sorgfältig durchdachtes farbenreich, modernst instrumentiertes neuestes Orchesterstück, da er sich durch seine in unserer Hofoper aufgeführte Schiller-Oper „Ferdinand und Luise" zahlreiche Freunde erworben. (Inzwischen scheint freilich auch dieses sehr warm aufgenommene Werk im Spielplan wieder zurückgelegt) — NB. Für die Leser unserer Zeitschrift, denen die Besprechung der Oper „Helmbrecht" 1906 entgangen sein sollte, sei noch bemerkt, daß dieselbe Arie nun auch jetzt im Auszug die gleichnamige sinfonische Dichtung, frei den Stoff des „Meier Helmbrecht", der angeblich ältesten — aus dem 13. Jahrhundert stammenden — deutschen Dorfgeschichte von „Wernher dem Gärtner", behandelt.

Eine genaue technisch-geistige Analyse mit beigefügter Thementafel im Programmbüchlein sollte den Konzertbesuchern das Verständnis der komplizierten Neuheit erleichtern. Kam aber hierfür — da man doch nur schwer gleichzeitig zuhören und mitlesen kann — etwas zu spät.

Programm des 7. Konzertes: Beethoven: Adur-Sinfonie (Nr. 7) — César Franck: sinfonische Variationen für Klavier mit Orchester — R. Strauß: „Don Quichote" (sehr fein herausgearbeitet!) — Liszt: zweites Kammerkonzert Adur. Solist hier und bei Franck der mit Recht hochgeschätzte Wiener Pianist Dr. Paul Weingarten, der uns aber doch in Liszts Adur-Konzert die vorjährige hinreißend geniale, begeisterte und begeisternde Interpretation desselben Werkes durch Prof. J. Pembaur (aus Leipzig) nicht ersetzen konnte. Bei dieser Gelegenheit sei sofort bemerkt, daß auch heuer wieder Prof. Pembaur am 9. März an seinem selbständig gegebenen Sonatenabend (mit den betreffenden Werken von Chopin: Bmoll, Beethoven: Asdur Op. 110 und Liszt: Hmoll) als wunderbar kongenialer Interpret wahre Triumphe feierte. Ganz besonders mit der Riesensonate von Liszt, die er in zum

Teil ganz neuer, freier Auffassung, aber durchaus überzeugend, in den Höhepunkten wahrhaft ergreifend vortrug, so daß der Totaleindruck der zugleich technisch vollendeten Leistung nicht zu beschreiben war. Das Publikum stürmte nach Zugaben, die P. endlich auch in einer Lisztschen Klavierlegende gewährte. Auch das klang ganz herrlich, aber es wäre eigentlich mit der Lisztschen Sonate (diesem mit dem Herzblut des Tondichters geschriebenen unsterblichen Stück Selbstbiographie!) genug gewesen. Ich selbst konnte den tiefen Eindruck der Sonate tagelang nicht losbringen.

Zu den Nedbalschen Sinfonieabenden zurückkehrend finden wir da im 8. Konzerte (4. 4.) zu Anfang R. Strauß' Heldenleben (prachtvoll interpretiert, stürmisch applaudiert!), dann eine in ihrer Art unübertreffliche solistische Meisterleistung M. Rosenthals — in Chopins Klavierkonzert Emoll geboten —, zum Schluß Beethovens achte Sinfonie in A.

Neben den acht Beethoven-Strauß-Abenden nicht zu vergessen das sogen. Mitgliederkonzert des Tonkünstler-Orchesters (22. 12. 1917) mit einer elementar einschlagenden Aufführung von Bruckners herrlicher Dmoll-Sinfonie (Nr. 3) beginnend, worauf Frl. Marie Bergwein Mozarts Klavierkonzert in C (K. 467) recht befriedigend, aber freilich nicht so virtuos wie schon heuer einmal bei uns Elly Ney*) spielte und uns endlich die Schlußszene aus dem Mysterium „Mahadeva" von Dr. F. Gotthelf — dichterisch und musikalisch eines der neuesten Wagner-Epigonen — mit einem wahrhaft erhebenden Eindruck vortrug. An der trefflichen Wiedergabe beteiligten sich auch sehr verdienstlich Frl. Kl. Musil als Solosopran und der Dr. Paumgartensche Frauenchor.

*) Obwohl auch diese gefeierte Klavieramazone die wunderbaren Gesänge der Fdur-Andante nicht so seelenvoll herausbrachte, als es dem Meister selbst aus innerstem Herzen drang.

Rundschau

Konzerte

Posen Nach den im allgemeinen sehr dilettantisch betriebenen zahlreichen Wohltätigkeitskonzerten der beiden ersten Kriegswinter kehrten lieb gewordene Gäste wieder bei uns ein und gaben dem Konzertleben das alte gediegene Gepräge. Auf Orchesterkonzerte großen Stils müssen wir allerdings noch verzichten, da die Theaterkapelle für diese Aufgaben noch nicht frei ist und Posens größter Konzertsaal, der Festsaal der Akademie, als Festungslazarett benutzt wird. nur am Bußtage erfreute uns Paul Geisler mit dem Theaterorchester durch großzügige Wiedergabe von Tschaikowskys sechster, Schumanns vierter Sinfonie und Gades „Nachklänge an Ossian", wozu Frau Kwast-Hodapp Mozarts Dmoll-Konzert und Brahms Paganinivariationen als vortreffliche Beigabe spendete.

Conrad Ansorges Beethoven- und Chopin-Abend war ein Festtag nach langjähriger Pause. Franz von Vecsey kehrte zum vierten Male seit Kriegsausbruch wieder, der heimische Geiger Zdysluw Jahnke gab mit Josef Lhévinne einen gediegenen Sonatenabend (Brahms Dmoll Op. 108 und César Francks Adur), das Trio Mayer-Mahr, Alfred Wittenberg, Heinrich Grünfeld fand mit Beethoven, Dvořák und Schubert begeisterte Zuhörer, die Cellistin Johnny Gaedecke und der Pianist Louis Luntz fesselten mit Sonaten von Beethoven Op. 5 Nr. 1, Philipp Scharwenka Op. 116 und Richard Strauß Op. 6, Ludomir von Rozycki führte mit dem Fiedemann-Quartett, das mit Mozart sehr für sich einnahm, ein eigenes Trio und sein Klavierquintett Op. 35 auf, die beide einen freien rhapsodischen Stil aufweisen und viel mit Oktavenverdoppelungen arbeiten. Walther Kirchhoff gab einen Liederabend (Schumann, Strauß, Taubert) und im Theater einen Wagner-Abend mit Orchester, Cläre Dux, Emmi Leisner erfreuten mit ihrer reifen Kunst, Else Hildebrand mit ihrer Wiedergabe reizender Nippsachen (am Flügel Fritz Lindemann mit Schumanns prächtig geschildertem Karneval), und der Liebling aller Wandervögel Robert Kothe sang zur Laute seine neueste Folge. Die von Paul Gambke während des Krieges gegründete Posener Madrigalvereinigung gab nach zahlreichen Konzertreisen in Posens und Schlesiens Gaue, die dem Roten Kreuz erhebliche Beiträge zuführten, einen Chorabend, der diese Kriegsgründung als einen Elitechor, würdig seines Namens, darstellte. Ein Konzert des Frauenchors des altbewährten Hennigschen Gesangvereins unter Gambkes Leitung fesselte durch Allerlei für Feinschmecker, Brahms Op. 17 mit Hörner und Harfe, Frauenchöre mit Klavier von Fritz von Jagwitz, mit Flöte, Bratsche und Klavier von Hans Huber. Eine junge Pianistin Gertrud Scheyer gab mit Schumann und Brahms zugleich Proben eines reifen Könnens. Der von Dr. Burow geleitete Posener Frauenchor sang schöne alte Weihnachtslieder, zu Mendelssohns Motette „Dominica II"; zu gleicher Zeit zeigte sich unser Heldentenor Paul Papsdorf als ein vortrefflicher Liedersänger, dessen gediegene Auffassung an Alfred Kase erinnert.

A. Huch

Kreuz und Quer

Berlin. In Berlin werden die Wiener Philharmoniker Ende Juni drei Konzerte unter Leitung Felix v. Weingartners geben.

— Dem Charlottenburger Deutschen Opernhause wurde Johannes Scheurich, bisher Chorsänger der Dresdner Hofoper, als lyrischer Tenor verpflichtet.

— Hier hielt der Allgemeine Deutsche Musikverein seine ordentliche Hauptversammlung ab. Der Vorsitzende Generalmusikdirektor v. Schillings kam auf die Anregung von Dr. Storck betr. „Die Organisation des Publikums für das zeitgenössische Musikschaffen" zurück, und Musikschriftsteller Wilhelm Klatte berichtete eingehend über diese Frage. Er sprach sich für die Begründung einer Programmberatungsstelle und für eine Reform der Konzertprogramme aus. Hofrat Rösch berichtete über Verhandlungen betr. die Aufsicht der Fachschulen, Klatte noch über den Stand der Liszt-Ausgabe.

— Kammersänger Max Wever und die Sopranistin Erna Henning hatten am 3. Mai im Klindworth-Scharwenka-Saal mit neuen Liedern des Bremer Tondichters Hermann Drechsler lebhaften Erfolg. Namentlich die melodiösen, gehaltvollen Lieder „Sturmfreude", „Begegnung", „Es liegen Veilchen dunkelblau", die überquellende „Liebestrunkenheit" und das volksliedartige „Ein kleines Lied" verdienten die stürmisch verlangte Wiederholung.

Braunschweig. Hier starb der Bassist Fritz Friedrichs, der lange Zeit der Münchener Hofoper angehört und darüber hinaus namentlich als Darsteller des Beckmesser bekannt geworden ist, im Alter von 60 Jahren. Er gab jene Rolle schon in der ersten Bayreuther Meistersingervorstellung.

Budapest. In der Budapester Hofoper übte die einaktige Oper „Ritter Blaubarts Burg" von Béla Balazs, Musik von Béla Bartok, eine mäßige Wirkung aus. Sie besteht aus einem symbolischen Dialog zwischen dem Ritter und seiner neuesten Gemahlin. Die Musik ist harmonisch und instrumental nicht ohne Reiz.

Darmstadt. Der Richard Wagner-Verein Darmstadt, der am 1. Januar in sein 29. Vereinsjahr eingetreten ist, hielt am 26. März seine ordentliche Hauptversammlung für das Jahr 1918 ab. Nach dem von dem Vorsitzenden Herrn Rat H. Sonne erstatteten Jahresbericht hat der Verein auch im abgelaufenen Vereinsjahre, das ihm wieder reiche künstlerische Erfolge brachte, die Kriegsnöte gut überstanden, obwohl der durch den Krieg verursachte Rückgang der Mitgliederzahl leider anhielt. Eine große Reihe interessanter Neuheiten lebender Tondichter (so von Ernst von Dohnányi, Fritz Kauffmann) Arnold Mendelssohn, Hans Pfitzner und Felix von Weingartner, gelangte in den Vereinsabenden zur ersten Wiedergabe. Ein „Neuzeitlicher Musikabend" führte das Schaffen der zeitgenössischen Komponisten F. Max Anton, Ernst Kunsemüller, Konrad Ramrath, E. Sträßer, Hermann Unger und Julius

Weismann vor. Komponistenabende wurden Peter Cornelius und Arnold Mendelssohn gewidmet, von welch letzterem der Verein seine Sonate für Oboe und Klavier in E moll Op. 78 und „Türmers Nachtlied" zur Uraufführung brachte.

Dortmund. Verband der Direktoren deutscher Konservatorien und Musikseminare E.V., Sitz Dortmund. Im Verbandsjahre 1917/18 fanden Prüfungen nach den Grundsätzen des Verbandes statt in Beuthen, Bochum, Braunschweig, Breslau, Köln, Dortmund, Essen, Göttingen, Halle, Hamborn, Hamburg, Hildesheim, Hohensalza, Lübeck, Mannheim, Mülheim-Ruhr, Posen, Saarbrücken, Tilsit, Stettin, Waldenburg i. Schl. Als Prüfungskommissionare wären tätig außer den beiden Vorsitzenden: Königl. Musikdirektor C. Holtschneider (Dortmund), Herr Direktor Heydrich (Halle) und Prof. Zuschneid (Mannheim).

Dresden. Zu Professoren wurden ernannt: die Komponisten H. A. Platzbecker und P. Büttner und der Pianist K. Pretzsch.

Genf. Am 2. Mai verschied Prof. H. Kling, Lehrer am Genfer Konservatorium.

Gotha. Das Natterer-Trio, bestehend aus der Hofpianistin Marie Natterer-von Bassewitz, Hofkonzertmeister Josef Natterer und Solocellist Alfred Patzak, veranstaltete auch im letzten Winter seine regelmäßigen Kammermusikabende in Erfurt, Gotha, Mühlhausen, Eisenach, Koburg sowie einzelne Konzerte in Bamberg, Augsburg u. a. Sämtliche Abende erfreuten sich durchweg regster Teilnahme und starken künstlerischen Erfolges.

Graz. Julius Schuch, der seit dem Jahre 1887 als Mitarbeiter für unser Blatt und ebensolange im Grazer Konzertsaal pianistisch tätig ist, erhielt vom Kaiser von Österreich das Kriegskreuz für Zivilverdienste II. Klasse.

Köln. Der Leiter der Gürzenich-Konzerte H. Abendroth erhielt den Titel eines städtischen Generalmusikdirektors.

Königsberg, Pr. An das Königsberger Stadttheater wurde Wilhelm Franz Reuß als Kapellmeister verpflichtet.

Leipzig. Königl. Musikdirektor G. Wohlgemuth sowie der Komponist Paul Umlauft erhielten vom König von Sachsen den Titel „Professor".

München. Ein Hans-Pfitzner-Verein für deutsche Tonkunst wurde in München gegründet. Das Hauptarbeitsgebiet des Vereins ist durch die Paragraphen der Satzung gekennzeichnet: „Einzutreten für Werke deutscher Tonkunst und für deutsche Tonkünstler, welche der Förderung bedürftig und würdig sind".

Stuttgart. Die Stuttgarter Hofoper hat „Die Kronbraut" von Ture Rangström zur Uraufführung angenommen. Den Text bildet das gleichnamige Drama von August Strindberg. — Die dreiaktige komische Oper „Herr Dandolo" von Rudolf Siegel wurde in der ersten Aufführung freundlich aufgenommen. (Bericht im nächsten Hefte.)

Wiborg. Unlängst starb in Wiborg im Alter von 35 Jahren der finnische Tonsetzer Toivo Kuula, der das Orchester der Musikfreunde hier leitete.

Wien. Händels „Jephta" in der Bearbeitung von Dr. Stephani erzielte in Wien durch die Oratorium-Vereinigung einen so großen Erfolg, daß das Werk sofort wiederholt wurde. Auch von Aufführungen in Brieg, Chemnitz, Thorn, Plauen, Leobschütz wird berichtet.

— Karl Kapeller, der Wiener Komponist und Kapellmeister, ist gestorben.

Neue Bücher

Hermann von der Pfordten: Deutsche Musik, auf geschichtlicher und nationaler Grundlage dargestellt, Quelle & Meyer, Leipzig, 338 Seiten mit Buchschmuck und 15 Tafeln. Gebunden 9 Mk.

Es war ein glücklicher Gedanke des bekannten Münchner Lehrers der Musikgeschichte, diese einmal von einem völkischen Standpunkt aus darzustellen. Es ist die ausgeführte Behandlung des gleichen Gegenstandes, den der Verfasser schon früher einmal in seinen „Musikalischen Essays" — jetzt würde er wohl dafür Studien oder Leitgedanken sagen — Neue Folge (München 1899, O. Beck) in kleinerem Umfange unternommen hat. Die ältere Arbeit verfolgte einen mehr ästhetischen Zweck: „Interesse zu mehren für die gute Sache, daß sie zu dienen bestimmt ist". Das gegenwärtige Buch ist aber von ernsterer Bedeutung: Aus der Not der Zeit unseres Vaterlandes selbst ist es geboren! „Es gilt, die Waffen zu rüsten, um keinem inneren und äußeren Feinde zu unterliegen und unser Deutsches Reich, das dem Ansturme einer Welt von Feinden getrotzt hat, in voller Selbständigkeit seiner Eigenart auszubauen." „Grade der Krieg hat die Macht der Musik aufs neue überraschend offenbart. Da ist es vielleicht eine lohnende Aufgabe, zu zeigen, worauf diese Macht gegründet ist, damit wir ihrer aufs neue bewußt werden." Diese Aufgabe will der Verfasser lösen durch den Versuch, die wichtigsten musikgeschichtlichen Erscheinungen so vorzuführen, daß sie ihren nationalen Wert uns selbst enthüllen. Damit will er die Wissenschaft nicht um ein neues Lesebuch bereichern, sondern er setzt im Gegenteil volle Vertrautheit mit der Musikgeschichte bei seinen Lesern voraus.

Im Geiste dieser so ernsten und bitter notwendigen, zeitgemäßen Mahnung schiebt er in dem schönen Einleitungskapitel „Volksmusik" die Schuld an der so beklagenswerten Aufnahme wertloser Musik durch das Volk nicht diesem selbst, sondern denen zu, die ihm Schlechtes bieten und dadurch sein Gefühl für das Gute schwächen und seine Geschmacksbildung verkümmern.

Aus den folgenden Kapiteln, die nacheinander die Entwicklung der Kunstmusik, der Oper, des Oratoriums, des deutschen Liedes und der deutschen Großmeister des 18. Jahrhunderts behandeln, möchte ich die Würdigung des Deutschtums Johann Sebastian Bachs und Joseph Haydns hervorheben. „Wie Nord- und Süddeutschland einander noch viel näher kommen, sich verstehen und ergänzen lernen müssen, bevor ein Bach Gemeingut seines deutschen Volkes werden kann" „Sein Geist hilft unserer Schwachheit auf"; „sooft wir ihn hören, werden wir unseres Deutschtums gewisser"; und auch Haydn brauchen wir notwendiger denn je. Wenn nach dem Kriege Ernst gemacht werden soll mit unserm Deutschtum auch in der Musik, dann müssen wir ihn und die Gesamtausgabe seiner Werke nicht ausgraben, nicht wieder erwecken, sondern erst wahrhaft erleben, ebenso wie sein herrliches Kaiserlied: „Deutschland über alles"! Eine Forderung, die wir auf die Mehrzahl der in den Neuausgaben erschlossenen Werke alter deutscher Meister ausdehnen müssen. Der Verfasser muß zu unsrer Beschämung leider feststellen, daß wir von einem andern, herrlichen deutschen Meister, von C. M. von Weber, noch keine Gesamtausgabe seiner Werke besitzen, trotz der vielen, uns Deutschen immer interessanteren Gesamtausgaben von Ausländern; daß das schöne dreibändige Lebensbild, das wir seinem Sohne verdanken, erst nach 50 Jahren in zweiter Auflage erschienen ist! „Ein unersetzlicher Verlust wäre es, wenn Webers 89 Lieder nicht mehr gesungen würden. Sollte eine handliche billige Ausgabe, deren Erscheinen der Verfasser mit Recht nach dem Kriege erhofft, wirklich keinen Käufer finden? Die übliche Auswahl ist gar zu dürftig. Neuerdings erklingt hier und da eines oder das andere zur Laute, wie Weber sie selbst zur Gitarre gesungen hat. In ihrer Volkstümlichkeit liegt ihr Wert, unsre Hausmusik könnten sie bereichern."

(Siehe Zeitschrift „Musik" V, 18, L. Scheibler, Zur Verteidigung von W.s einstimmigen Liedern.)

Da mir der Raum verbietet, die Darstellung der andern deutschen Meister ausführlich zu besprechen, beschränke ich mich hier auf Hervorhebung folgender Einzelheiten:

1. Leider taucht auch in von der Pfordtens Buch wieder der Ausdruck „absolute Instrumentalmusik" auf (S. 14). Richard Wagner (im 5. Bande seiner Gesammelten Schriften und Dichtungen: Brief über Franz Liszts Sinfonische Dichtungen) und H. Kretzschmar (kleiner Konzertführer über Liszts Klavierkonzert Nr. 1 in Es dur, Breitkopf & Härtel) lehnen ihn mit Recht ab durch den Nachweis, daß jede gediegene Instrumentalmusik nicht bloß an die Formgesetze der körperlichen Bewegung oder des Sprachverses, sondern auch an ein gewisses geistiges Programm gebunden ist.

2. Wenn der Verfasser mit Recht die Forderung aufstellt S. 49): „Um echt deutsch zu singen, brauchen wir eine deutsche Gesangskunst", so hätte er doch auf das ihm zweifellos bekannte, bahnbrechende Werk von Julius Hey, seinen dreibändigen „Deutschen Gesangsunterricht" (Mainz, L. Schotts Söhne) und dessen Neuausgabe: „Der kleine Hey" (ebenda) hinweisen müssen, der die sprach-, stimm- und gesangliche Großtat Wagners, das lautliche Wesen deutschen Klanges als einer der Ersten empfand und der Welt verkündete. So ist auch die Meinung des Verfassers, daß R. Wagner deutsche Gesangskunst gefordert habe, aber nicht habe schaffen können (S. 64), durch das Verdienst Heys als irrig zu erkennen.

3. Daß Johann Hermann Schein, der Leipziger Thomaskantor, das einstimmige deutsche Kunstlied als einer der ersten, wenn nicht als überhaupt erster, also noch vor Heinrich Albert, am Anfang des 17. Jahrhunderts pflegte, hätte der Verfasser ebenfalls aus den Forschungen H. Kretzschmars, die sich mit denen des Unterzeichneten auf diesem Gebiete berühren, entnehmen können, und zwar aus dem 1. Bande seiner Geschichte des neuen, deutschen Liedes (1911 S. 10/11).

4. Daß wir Mozart als Deutschen in Anspruch nehmen dürfen, erhärtet die dem Verfasser wohl wie auch der Musikwissenschaft überhaupt unbekannt gebliebene Tatsache der Abstammung seines Namens von dem durch die deutsche Sprachwissenschaft nachgewiesenen, echt germanischen Götternamen Muotishart, der einen Mann von hartem, kühnem Mute bezeichnet und noch jetzt in der Volkssage Schwabens, dem Mozarts Geschlecht entstammt, lebt, ein gewesener, als ein dort gebräuchlicher Beiname Wotans, des jagenden Herrschers des wilden Heeres der Lüfte, des Muotisheeres (Ernst Meinck, Die sagenwissenschaftlichen Grundlagen der Nibelungendichtung Richard Wagners, Berlin, Felber, 1892, S. 93 und Hans von Wolzogen, Großmeister deutscher Musik, Hannover, Dunckmann, S. 32/33). Mozarts „Entführung" wird als erste deutsche Oper gepriesen, und mit Recht beklagt, daß ihre eigentliche Bezeichnung als deutsches Nationalsingspiel nicht den fremden Namen Oper habe verdrängen können (S. 61, 128).

5. Auch ist dem Verfasser (S. 212) leider unbekannt geblieben, daß E. T. A. Hoffmann seine bekannte, abfällige Kritik des „Freischütz" in einem späteren Aufsatz durch eine wesentlich mildere ersetzt hat, auf die von Max Dubinski im 81. Stück der „Vossischen Zeitung" am 7. Juli 1821 hingewiesen und die im „Berliner Börsencourier" neu veröffentlicht worden ist, von dem die Zeitschrift „Musik" sie im X. Jahrg. Heft 23 Beilage S. V abdruckt.

6. Unrichtig ist ferner die Meinung (S. 245), daß Mendelssohn von Richard Wagner in seiner Schrift „Das Judentum in der Musik" schonungslos angegriffen worden sei, da er in dieser wenig gelesenen und noch weniger verstandenen Schrift vielmehr einen tragischen Zug in Mendelssohns Erscheinung erkennt, an der trotz reichster musikalischer Begabung eine wirklich tief ergreifende Wirkung nie hervorgebracht werden konnte (vgl. auch den Neudruck dieser Schrift, Leipzig 1914, Siegel — Linnemann S. 70 Anm. zu S. 41).

7. Endlich muß Verwahrung eingelegt werden gegen die gänzliche Ausschaltung Franz Liszts aus der Reihe der deutschen Meister (S. 43). Gewiß, sein Genius war durch sein Schicksal über die nationalen Schranken hinausgehoben, aber dem Sohn der österreichischen Mutter*) war es gerade auf dem Höhepunkte seiner äußeren Wirksamkeit, als Hofkapellmeister des ihm befreundeten Großherzoges von Weimar, „angelegen, der deutschen Kunst möglichst förderlich zu sein" (Brief an den Leiter der Allgemeinen Zeitung in München, Weimar, Februar 1859). Im 2. Bande Abteilung 2 Kapitel XII der Schilderung seines Lebens stellt Lina Ramann in 8 Gruppen zusammen seine aus dem deutschen Dichtergeiste Herders, Schillers, Goethes, Lenaus wiedergeborenen sinfonischen Dichtungen, das Oratorium: „Die Legende von der Heiligen Elisabeth", die Lieder usw. und die Übertragungen der Werke anderer deutscher Meister und würdigt im 8. Kapitel seine durch eine Volksausgabe verbreiteten herrlichen Schriften. Durfte Liszt doch sogar Schillers Gedicht „Die Ideale", das entsagend abschließt, durch seine Tondichtung aus der Klage und dem Trost im Hinblick auf das ganze Heldenleben Schillers zur wundervollen Verklärung führen, indem er deren Schlußteil seines Werkes die Worte beifügt: „Das Festhalten und dabei die unaufhaltsame Betätigung des Ideals ist unseres Lebens höchster Zweck. In diesem Sinne erlaubte ich mir, das Schillersche Gedicht zu ergänzen durch die jubelnd bekräftigende Wiederaufnahme der im ersten Satz vorausgegangenen Motive als Schlußapotheose". Ein solcher wahrhaft deutscher Begeisterungsaufschwung allein schon hätte Franz Liszt eine würdige Aufnahme in dem verdienstvollen Werke sichern sollen! Prof. Arthur Prüfer

*) Seine deutsche Abstammung und Namenszugehörigkeit hat Bruno Schrader in seinem Lisztbuch erst jüngst nachgewiesen.

Verantwortl. Schriftleiter: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes, Leipzig. — Verlag von Gebrüder Reinecke, Hof-Musikverlag in Leipzig, Königstraße 2. — Druck von Robert Noske, Borna-Leipzig.

Neue Zeitschrift für Musik

Begründet 1834 von ROBERT SCHUMANN

Seit 1. Oktober 1906 vereinigt mit dem »Musikalischen Wochenblatt«

Unabhängige Wochenschrift für Musiker und Musikfreunde

85. Jahrgang Nr. 24|25

Jährlich 52 Hefte. — Abonnement vierteljährlich M. 2.50. Bei direkter Frankozusendung vom Verlag nach Österreich-Ungarn noch 75 Pf., Ausland M. 1.30 für Porto.

— Einzelne Nummern 40 Pf. —

Schriftleitung: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes

Hauptgeschäftsstelle und Verlag: Gebrüder Reinecke, Hofmusikalienverleger

Fernsprech-Nr. 15085 LEIPZIG Königstraße Nr. 2.

Donnerstag, den 20. Juni 1918

Zu beziehen durch jedes Postamt, sowie durch alle Buch- und Musikalienhandlungen des In- u. Auslandes.

Anzeigen: Die dreigespaltene Petitzeile 30 Pf., bei Wiederholungen Rabatt. Der Verlag des Blattes, sowie jede Annoncenexpedition nimmt solche entgegen

Zur Opernreform

Von **Hans Schorn** (Baden-Baden)

Der Krieg um das deutsche Theater hat mit einer Demonstration des Publikums begonnen (Hildesheim). Aber diese mehr als tausendköpfige Phalanx von Theaterbesuchern, in deren Reihen vereinzelt auch praktische Theaterleute, also nicht nur Idealisten, kämpfen, hat nicht großmütig nur ihre Wünsche geäußert. Es wird der Streit sonach ausgehen, wie es immer zu gehen pflegt, wenn Ankläger und Angeklagte einander gegenüberstehen, wenn Freunde einer Sache mit bestimmten Forderungen an diejenigen herantreten, deren Interesse geschäftlich gebunden ist. Soll aber die Theaterkulturbewegung nicht wieder einmal ein Gelegenheitsexperiment bleiben und an dem Starrsinn der maßgebenden Leiter zerschellen, so müßte allerdings eine oberste Instanz wie in jedem Rechtsgeschäft angerufen werden können. Und allen, die da für die Einhaltung eines künstlerischen Mindestmaßes sich einsetzen, mag von vornherein gesagt sein, daß ihr Verteidiger und zugleich ihre letzte Instanz — der Kritiker — bis heute so gänzlich (nach ihrem eigenen Urteil) versagt hat, daß wenig Aussicht auf diesem Weg für einen dauernden Gewinn besteht, selbst wenn jetzt nicht allein wohlmeinende Anregung, sondern sofort positive Arbeit gezeitigt werden sollte. Aber auch mit der Schaffung von ernsten Theatern, sogar mit Hilfe einer großzügigen, über ganz Deutschland verbreiteten Organisation wird man kaum den relativen Wert einzelner anderer Veranstaltungen künftig bestimmen können, noch weniger einem Theaterleiter, der natürlich glaubt, innerhalb der ihm möglichen Grenzen das künstlerische Höchstmaß erreicht zu haben, beweisen können, daß er das künstlerische Mindestmaß erheblich unterboten habe. Die Regie des Publikums — das ist wohl letzten Endes das Arbeitsprogramm des Verbandes — kann überdies nicht als die ideale Lösung des Theaterkulturproblems gelten. Man hätte da besser die Erfahrungen der neuen, in städtischer Regie stehenden Theater noch ein paar Jahre gesammelt, um auf Grund ihrer Leistungen, an denen ja auch schon bürgerliche Dezernenten in der Theaterdeputation oder -kommission mitarbeiten, die Qualität der neuen Bildungsmittel festzustellen. Soll aber der nun einmal begonnene Bruderkrieg nicht wie ein Gasangriff im Nichts verpuffen, dann muß die Bedeutung des aufgestellten Programms lediglich von seiner praktischen Anwendung abhängen. Das heißt immer noch, daß zunächst die Basis, auf der weitergebaut werden soll, geklärt wird, daß u. a. die wichtigste Frage der finanziellen Verpflichtung von Staat und Stadt sichergestellt und dann erst nach dem künstlerischen oder ethischen Ziele gefragt wurde. Es bleibt dann immer noch die Gefahr, daß das kulturelle Resultat solcher Kunstpflanzprodukte trotz aller unabhängigen Kunstpflege nie bodenständig oder gar volkstümlich wird, da solche Treibhauszucht von manchen zwar als schön befunden werden kann und doch dem alten Theaterpraktiker auf die Dauer keine Konkurrenz macht. Denn das Kulturbedürfnis der Massen scheint mir weder geweckt noch geläutert genug, um von einem Tag zum andern die Schaffensabsichten des Verbandes zu unterstützen und der ererbten Schmier- und Rührseligkeit freiwillig zu entsagen.

Wenn also das, was der Verband anstrebt, auch noch in weiter Ferne liegt, so läßt sich immerhin, die richtige Einwertung seiner Absichten vorausgesetzt, schon heute einiges über die geplanten Reformen sagen, die allerdings stark den Charakter einer Uniformierung der „freien" Kunst tragen. Soweit im Kapitel „Theaterbelustigung" gegen die Auswüchse der modernen Operette, gegen die Unkultur der Berliner Gesangsposse Front gemacht wird, ist allerdings jedes scharfe Wort zu unterschreiben. Ob freilich mit der vorgeschlagenen rigorosen Besteuerung bloßer Unterhaltungs- und Operettenbühnen und der Erschwerung der Konzessionierung viel erreicht wird, scheint fraglich, dieweil heute stärker denn je sogar Stadt- und Hofbühnen diesem Verlangen des Publikums nachgeben und drastisch-deutliche Beispiele genug liefern, daß dies „iusto iudicio damnatus" nicht so leicht allseitig anerkannt und beachtet werden wird. Nun soll die Erneuerung der Bühne allerdings nicht scheitern, wenn auch solche Schädlinge da und dort noch geduldet werden müssen. Wo der Wille zu einer neuen Kultur vorhanden ist, werden sicher Mittel und Wege gefunden, das konzentrierte Aktivitätsbedürfnis trotzdem in die Tat umzusetzen. Bleibt als Hauptfrage, was nun eigentlich reformiert, worin es anders gehalten werden soll als bisher.

Die geschlossene Agitation des Verbandes richtet nun in vorläufig zwei sehr lesenswerten Broschüren die Aufmerksamkeit auf das Allgemeine: den moralisch-ethischen Kulturstand des modernen Theaters, und auf das Besondere, die verbesserungsbedürftige künstlerische Leitung. Nicht nach Art eines Antiquariats werden darin (und dies gilt besonders von E. L. Stahls Wegen zur Kulturbühne) die alten Vorwürfe gegen das Theater aufgespeichert,

für die Lösung neuer Aufgaben werden mit Erfolg auch neue Fragestellungen gesucht und gefunden; wenn auch die gesonderte Betrachtung über Oper und Operette, die einem Musikausschuß anvertraut ist, noch aussteht, so geben sich immerhin die Richtlinien schon zu erkennen, nach denen auch dafür der Verband zu arbeiten gewillt ist. Theoretisch allerdings will Carl Th. Kaempf den kulturellen Wert der Oper nicht recht gelten lassen. Nach seinen ganz allgemeinen Ausführungen wäre sie eher den dem Deutschen kunstfremden Erzeugnissen zuzuzählen, die allerdings historisch unser Kunstleben zweckmäßig beeinflußt hat, aber nur der mit ihrem Erscheinen einsetzenden Entwicklung einer höfischen Kunst ihre Verbreitung verdankte und deshalb eigentlich nie volkstümlich wurde. Ist es nun wirklich Aufgabe des Verbandes, das Verhältnis des Volkes zur Kunst wieder erfreulicher zu gestalten, dann hindert in gewissem Sinne die Oper, d. h. praktisch schon: ihr allzu häufiges, nur der höfischen Theatertändelei verpflichtetes Erscheinen im sogenannten gemischten Spielplan größerer und kleinerer Bühnen muß erheblich eingeschränkt werden. So ärgert sich auch E. L. Stahl, daß hohe Festtage z. B. „weit öfter eine Spektakeloper auch an den großen Bühnen sehen als ein feierliches Kunstwerk". Damit ist nun freilich gleich der Haupteinwand vorweggenommen, den die Anhänger der Dichtkunst als der ursprünglichsten Aussprache des Menschen gegen die Gattung der Oper auf dem Herzen haben. Von einer vornehmlich literarisch orientierten Bewegung, deren Reformabsicht es zunächst ist, die minderwertige Tagesliteratur von der Bühne beseitigen zu helfen, ist dann aber auch die andere Gefahr zu gewärtigen, daß sie hinter einer gewissen modernen Musik nur Perversitätstaumel wittert und wie so manche Hofbühne, die „Salome", die „Mona Lisa", den „Rosenkavalier" und die „Toten Augen" vom Repertoire ausschließen möchte. Solche Perspektiven sind eben nur von der Richtungnahme abhängig, nach welcher der moralische Wert des Textbuches über den rein künstlerischen einer Oper gestellt werden kann! Es wird zweckmäßig sein, auch darauf beizeiten hinzuweisen, damit der Misere des Textbuches nicht die ganze Gattung zum Opfer fällt. Wir dürfen aber nicht vergessen, daß diese fraglos vorherrschende Geringschätzung der Oper ihre Hauptursache in den Verbeugungen vor dem Internationalismus hat, wiewohl man darin gerne ein Zeichen geistiger Empfänglichkeit für große Kunst sah. Denn dieser Internationalismus hält nicht nur unentwegt an den leidigen „Lieblings"-Opern des Auslandes fest, er hat im innern Opernbetrieb auch das bekannte Amerikaverbot großer und größter Opernsänger (und Dirigenten?) nötig gemacht, obwohl sicherlich mit solchen drakonischen Maßregeln weder der Kunst noch dem deutschen Opernelend geholfen wird. Hat der Krieg die gewisse Ruheseligkeit im deutschen Opernspielplan kaum zu stören vermocht, so wird gleichwohl noch weniger bei einer mechanischen Zentralisation herauskommen, die voraussichtlich das Zuviel an fremder Ware rigoros durch ein Zuwenig ersetzt.

Mit harten Beschränkungen ist zudem auf einem so umstrittenen Gebiet nichts zu erreichen, auch wenn den Protestierenden wirklich die Sorge um die deutsche Oper die Feder führen sollte und in ihrem Gefolge sich nicht Puritaner fänden, die das künstlerische Interesse offen dem Problem der Moral unterordnen. Daß die italienische und französische Oper mit klassischen Werken so viel Macht über die deutsche Produktion erlangen konnte, ist zudem gewiß auch eine Folge ihrer schlecht und recht auf die Bedürfnisse des Publikums zugeschnittene Theaterwirkung, während fast sämtliche deutsche Werke die Aufnahmefähigkeit des Durchschnitts erheblich übersteigen. Beim Schauspiel nicht, wohl aber bei der Oper fiel der geistige Austausch mit dem Ausland bisher entschieden zu unsern Ungunsten aus, und wenn wir heute auch über eine Anzahl Werke verfügen, die allen internationalen Ansprüchen genügen, so sind es ihrer doch zu wenig, um abwechslungsreich die Serienabonnements der eigenen Opernhäuser zu füllen. Mit rhetorischen Mitteln ist es heute zwar jedem bei uns leicht gemacht, auch zu — fragwürdigen — Konsequenzen andrer Art zu kommen und den Gedanken einer deutschen Mission der Oper erfolgreich anzuspinnen. Diese These aber wirklich in eine nahe oder ferne Zukunft hinüberzuretten, möchte an inneren und äußeren Widerständen scheitern.

Immerhin ist es erfreulich, daß die Oper nicht mehr als ein Luxus, sondern als ernste, als deutsche Angelegenheit gewertet wird. Denn das ist der beste Weg zur idealen Auffassung von der Verpflichtung großer Kunstmittel zu Außergewöhnlichem, einer Verpflichtung, der wir noch selten genug bis zu dem Tage der Palestrinaaufführung begegneten, einem Gebot, das niemals als Zwang erkannt und empfunden werden darf. Über Reformansätze kamen allerdings selbst unsere größten Operninstitute nicht hinaus, ja es wäre den deutschesten unter ihnen leicht nachzurechnen, daß sie noch in den Jahren ungeheurer Produktivität gerade mit Uraufführungen oder auch nur Festaufführungen gekargt haben.

Ebenso sicher wie es alle die fragmentarischen Aussprachen über Theaterrefom nun andeuten, bleibt die Tatsache, daß die zum Teil mißliche Lage der Opernhäuser nicht unverschuldet ist, schon weil man bis vor wenigen Jahren ihre Bedeutung als Volksbildungsstätte nicht gelten lassen wollte. Eine moderne Erziehungsmethode bedingt zunächst wohl gesicherten Aufbau, in unserm Falle des Spielplans. Wo aber war der zu finden? Man kann richtig sagen nirgends, denn infolge des Bestrebens, den ganzen Kreis der Weltliteratur nach allen Richtungen der Windrose abzuschreiten, mußte eine Unstetigkeit den Spielplan beherrschen, dem vollkommen die logische Kette der Entwicklung fehlte. Man darf freilich auch nicht vergessen, daß auf der andern Seite kaum irgendwo eine so starke beharrende Kraft am Werke war und ist wie im bald historisch erstarrten Opernbetrieb. Jahrzehnte hielten an dem Grundsatz fest, daß das erprobt Gute immer noch dem unerprobt Bessern vorzuziehen sei, wobei man nicht einmal absolutistisch verfuhr, sondern einfach die beträchtlichen Neuausgaben mehr ideeller als materieller Art scheute. Wenn heute trotz fürstlichen Mäzenatentums über den Tiefstand des deutschen Opernlebens geklagt wird, und dies, obwohl nur selten der Opernbetrieb als Erwerbsmittel in Erscheinung getreten ist, so bedarf es nicht allzuviel Einsichtsvermögens, um die Gründe dafür nicht in Nebendingen, in der Abhängigkeit vom Zufälligen, sondern im Hauptfaktor, im Wesen der Oper selbst zu entdecken. Es gibt doch reichlich zu denken, daß in Deutschland außer der romantischen deutschen Oper so ziemlich alles der Öffentlichkeit vorenthalten wurde und noch wird, nicht weil man das Minderbegünstigte für schlecht hält, sondern einfach weil man damit dem Zustande der Ursprünglichkeit, ja der Natürlichkeit am

nächsten zu kommen glaubt. Böser Wille hat also interessante Problematiker nirgends ausgeschlossen, sondern allein die vorsätzliche Zurückhaltung der Fachleute und des Publikums, deren Anschauungen in jener Popularitätssucht übereinstimmen, unter der die Oper offenbar leidet. Ich glaube deshalb auch nicht, daß Neutöner mit mehr Erfolg als bisher zu Wort kommen werden, wenn der Verband wie geplant künftig Uraufführungen finanziell ermöglicht. Ich glaube auch nicht, daß sich am System des Betriebs, der ebenso durch abwechslungsreiche Durchführung bedingt ist, Wesentliches ändern wird, wenn so etwas wie eine parlamentarische Kontrolle geschaffen wird, die vor allem das einseitige Parteiwesen zu überwachen hätte. Es frägt sich überhaupt im Hinblick auf die realen Verhältnisse, ob unser Opernwesen, dies Erbe einer romantischen Zeit, gar so sehr organisationsbedürftig und im Grunde organisationsfähig ist. Eine Zentralisation wäre in jedem Fall schädlich, da sie die Entwicklung noch mehr hemmen und die Eigenart einzelner Bühnen, zu der sie sich in jahrzehntelanger Tätigkeit emporgearbeitet haben, stören würde. Hat man denn einerseits viele Erfolge erlebt, nachdem so oft auf versäumte Gelegenheiten hingewiesen wurde, und haben anderseits die daraufhin angesetzten Festaufführungen, ja sogar Festwochen das Gesamtbild so verändert, daß nicht mehr am nächsten Tag im alten Schlendrian weitergespielt wird? Gewiß, auch das Opernhaus kann zum Kulturtheater werden, man wird auch dort starke Bühnenkunst statt Unkunst erzwingen können, dennoch aber liegen hier die Verhältnisse nicht so, daß die Frage nach der Zukunft eine Krisis schlechthin bedeutet. Deswegen teile ich auch nicht den Pessimismus in dem bekannten Buch Bekkers, der in der heutigen Oper nichts findet, was der tieferen Teilnahme ernsthafter Geister würdig wäre. Im Gegenteil: eine radikale Umwälzung könnte niemals als die natürliche Folge des bisherigen Zustandes angesprochen werden, der an und für sich gut ist und in seinen Grundlagen z. B. kaum den Rückgang der Bühnenproduktion erklärt. Das Opernwesen muß nun einmal konservativ bleiben, grundlegende Veränderungen würden sicher eine Katastrophe bedeuten, ohne den vielleicht einmal mehr im Jahr aufgeführten Zeitgenossen zu nützen. Denn die Oper — darüber muß man sich bei ihrer künstlerischen Eigenart klar sein — schuldet nichts Lebendiges den Lebenden, was zwar nicht heißen soll, daß nun ausschließlich die geschäftliche Sorge um ihren toten Bestand das Wort habe und eine künstlerische Sorglosigkeit gegenüber der Gegenwart am Platze sei. Aber der Hauptakzent einer Reorganisation wird nicht auf eine Neuorientierung in der Anlage des Spielplans, auf eine ausschließliche Unterstützung der Zeitkunst zu legen sein, sondern, zweckdienliche Verbesserungen doch selbstverständlich vorausgesetzt, auf eine grundsätzliche Hebung des Komödiantentums, das auch im Opernbetrieb (um von der Operette gar nicht zu sprechen) noch in schönster Blüte steht. Denn dadurch könnte die Arbeit der Einzelvorstellungen einmal zu einem Ganzen geformt werden und anderseits den Sängern oft das peinliche Gefühl erspart bleiben, in einer Schaustellung aufzutreten. Es könnte die künstliche Durchblutung des Stoffes zu einer künstlerischen werden, wobei nicht federleicht etwa mit ins Gewicht fällt, daß eine vernünftige Theaterpolitik endlich den Künstler aus der üblen Lage des willenlosen Objektes befreien könnte. Die Oper als Kunstorgan bedarf sicher nicht mehr der akademischen Einführungsrede, sonach ist auch ihr kultureller Begriff heute nicht mehr von einem Gnadenbrief abhängig. Doch muß sie in sich einen Erneuerungsakt vollziehen, muß einer Revision der zum Teil mittelalterlichen Verträge ihrer Glieder stattgeben und das Interesse des letzten Chorsängers genau so scharf wahrnehmen wie das des Heldentenors. Im Schauspiel bricht sich mehr und mehr die Erkenntnis Bahn, daß es auf der Bühne nur Künstler gebe. Wann werden wir aber in der Oper nur Gleichgestellte und kein Heer von Niedrigergestellten mehr haben? Das ist zugleich auch eine Frage des künstlerischen Nachwuchses, und es kann den kleineren Stadt- und Privatbühnen, die den Nährboden für unsre großen Institute darstellen, nicht eindringlich genug gesagt werden, welche Aufgabe ihrer hier harrt. Sie müßten freilich den Operettensängern, die sich immer noch besser bezahlt machen als teuere Opernkräfte, die Türe weisen und ernstlich an die Pflege der kleinen Oper und vor allem der Spieloper herangehen; auch sie müßten sich des Mittels der Tondichterfeiern und Matineen in ausgiebigem Maße bedienen, wodurch nicht nur eine Erziehung des Publikums, sondern vielfach erst eine Ertüchtigung der Sänger erzielt wird.

Noch sind die Lähmungs- und Hemmungserscheinungen der „Oper“ nicht akut, wenn schon z. B. die Frage der Meistbegünstigung des Schauspiels vielerorts kritisch zu werden droht. Auf der andern Seite hat es allerdings tiefere Erkenntnis fast überall durchgesetzt, daß die Personalunion der beiden Bühnenarten, die in der Person des Verwaltungsbeamten immer zu Unzuträglichkeiten und Benachteiligungen führte, aufgehoben wurde, daß jedem Teil eine gewisse Selbständigkeit im Gesamtbetrieb des Theaters gewahrt bleibt. Man kann dem allem noch beifügen, daß protzenhafte Ausstattungen keinen Maßstab für den Bildungsgrad auch künftiger Zeiten abgeben, daß vielmehr jenes Institut Selbständigkeitswert nur besitzt, das ein paar ordentliche Aufführungen von Cornelius' „Barbier“ den gedankenlosen Jubiläen des Dreimäderlhauses vorzieht. Hoffentlich versteht in diesem Sinne auch das „Kartell freier Kunstverbände“ die natürliche Entwicklung der deutschen Bühnenkunst, die es unterstützen will; dann erst wird über die Freiheit der deutschen Kunst überhaupt zu sprechen sein, an der auch die Oper teilhaben soll.



Von der Leipziger Oper

Von **Max Steinitzer**

Die vier Monate seit dem letzten zusammenfassenden Bericht an dieser Stelle brachten als Ereignisse von größerer Bedeutung die d'Albert-Woche mit der Uraufführung des „Stier von Olivera“, die Erstaufführungen von Bittners „Höllisch Gold“ und Gustav Mraczeks „Aebeloe“, endlich am 11. Februar das Ehrengastspiel von Arthur Nikisch zu seiner 40jährigen Dirigentenjubelfeier, bestehend in einer unvergeßlich schönen tiefen und weihevollen Leitung des Tristan. Über die ersten beiden Neuheiten wurde hier schon gesprochen. Bittners Oper belehrte von neuem so recht darüber, wie unausgenutzt durch die übliche Textbuchtdichtung die schauspielerischen Fähigkeiten erster Opernkräfte bleiben. Die Jugendlich-Dramatische und der Heldentenor hatten hier, statt Liebhaberrollen nach Schema F, einmal Chargen der Charakterkomik zu vertreten, was Gertrud Bartsch und Joseph Vogl trefflich und hochergötzlich gelang. Mraczeks „Aebeloe“*) („Apfelinsel“)

*) Klavierauszug und Textbuch sind im Drei Masken-Verlag (Berlin) erschienen. — Vgl. auch E. H. Müller: J. G. Mraczek (Verlag F. Stiener, Dresden 1918).

macht uns zunächst mit der Operndramatisierung eines feinpsychologischen Romans des Dänen Sophus Michaelis, durch Amelie Nikisch und Ilse Friedländer, bekannt. Was dem Liebesidyll fehlt, sind Gegensätze, an welchem Grundelement die ältere romantische Operntechnik mit gutem Grunde festhielt. Der tölpisch rohe Brautvater des poetischen Paares bietet in spärlichen zwei Auftritten zu wenig von diesem dramatischen Requisit, zumal da, um dies vorwegzunehmen, die Orchesterbegleitung ihn in ein allzu ähnlich harmonisch-rhythmisch wunderfeines Gewand kleidet wie die zarteren Gestalten der Liebenden. Der Ausgangspunkt der Handlung ist auf der Bühne ein wenig feuergefährlich. Junker Sölver belauscht die dänische Ritterstochter Gro, als sie eben ihre unbewachte Schönheit der kühlenden Meerflut anvertrauen will. Wie in Offenbachs „Schöner Helena" geschieht, versuchen die Verfasserinnen, die Nacktheit mit der heutigen Bühnenmöglichkeit wenigstens per procuram zu vereinigen; ein zartes Hemdlein soll sie ausdrücklich vorstellen. Von dem Ausweg, daß die Entdeckte des Lauschers eben ansichtig würde, ehe sie diese letzte Hülle ablegt, wird deutlichst abgesehen. Die Schöne erwidert auch in der Folge die durch ihre Reize entflammte Neigung, aber nur im traumhaften Unterbewußtsein des Schlafwandels; in wachem Zustand stößt sie den Werbenden jedesmal von sich. Erst als sie Mutter eines sprechend ähnlichen kleinen Ebenbilds das durch ihren Trotz endlich Verjagten wird, erfüllt die Liebe zu ihm selbst auch ihr Tagesbewußtsein. Nach langer Trennung finden sich zuletzt die glücklichen jungen Eltern zusammen. Was an dieser Erzählung undramatisch ist, braucht man dem mit Gefühl für dergleichen begabten Leser nicht zu sagen. Mraczeks Musik zu den lyrischen Vorgängen blüht in zauberhaften Klängen aus überreichem Orchestergewebe empor; nur in der Nachtwandelszene kommt auch eine charakteristische Behandlung der Singstimme zu ihrem Recht. So entzückt die Partitur unser Ohr, ohne sich doch an dem dringend notwendigen Fortschritt der neudeutschen Oper aus dem blütenvollen Sumpf instrumentaler Erstickung des Gesanglichen heraus irgendwie zu beteiligen. Der Erfolg unter der glutvollen Leitung Otto Lohses mit Gertrud Bartsch und Hans Lißmann als Liebes- und Elternpaar war außerordentlich.

Der kurze Rest der Spielzeit soll nun noch außer dem, durch die „Gärtnerin aus Liebe" neu verstärkten Mozart-Zyklus drei wehmutvolle Abschiedsdarbietungen bringen. Nach 35jähriger Tätigkeit an der Leipziger Bühne tritt Kapellmeister Bernhard Porst zurück, um sich ganz seiner hochverdienstlichen Unterrichtstätigkeit, vornehmlich an unserem Konservatorium zu widmen. Erst als Musikdirektor für Operette und Spieloper, dann als etwa „zweiterster" neben R. Hagel und E. Pollak hat Porst so ziemlich alle Werke des gewaltig großen deutschen Opernspielplans und auch viele der hier früher zahlreichen und oft gleich wieder verschwindenden Neuheiten geleitet. Seine außerordentliche Gewissenhaftigkeit, rhythmische Schärfe, der weite Blick, mit dem er, niemals bloßer Orchesterleiter, das musikalische Gesamtkunstwerk im Auge behielt, seine genaue Kenntnis auch alles spezifisch Gesanglichen machten ihn zu einem äußerst wertvollen Faktor unseres Opernbetriebs. Eine vollkommene Unantastbarkeit und unparteiische Objektivität des Charakters trug dazu bei, die Früchte seines dienstlichen Wirkens zu erhöhen. Auch unsere erste Altistin, Valeska Nigrini, scheidet nach sechsjähriger Tätigkeit von hier, um weiterhin an der Hamburger Oper zu wirken. Sie war in den meisten Rollen ihres Faches von vornherein hervorragend, und wo sie sich noch nicht genügte, ließ sie es nie an rastlosem Weiterstreben fehlen, um Hohes zu erreichen. Mit Ausnahme der hier so gut wie unbekannt gewordenen beiden großen Meyerbeer-Partien hat sie ihr Fach im weiten Umfang bei uns vertreten. Azucena, Adriano, Fricka, Waltraute, Brangäne, Ortrud, Kundry, Sextus in Mozarts „Titus", Orpheus, Ulricka, Amneris, Carmen, Dalila, Klytaemnestra, Herodias sind Blätter in ihrem Ruhmeskranze. Fast ebensolange wirkte Elly Gladitsch als liebenswürdige stimmbegabte Koloratursoubrette, die ihr Bestes in Partien von kräftig frischer Natürlichkeit gab, als Nachfolgerin von Grete Merrem und Vorgängerin von Gertrud Rößner. Zugleich mit dieser vorerst nur als Ännchen hoffnungserweckend bekannt gewordenen jungen Kraft erschien ein zukunftsreicher Tenor Rudolf Balve, dessen Max durch reiche und sorgfältig geschulte stimmliche Mittel und starken gesanglichen Geschmack sofort für sich einnahm. Diese beiden Kräfte und die neu gewonnene Altistin Frl. Schreiber werden sich in der folgenden Spielzeit zu bewähren haben.

Ein weiteres Vorkommnis war die Neueinstudierung zweier liebenswürdiger, stets willkommener Spielopern des großen Meisters Auber. Die erste, Fra Diavolo, verunglückte freilich nahezu völlig infolge von Fehlbesetzung. Den eleganten Räuber gab nämlich anstatt des Herrn Lißmann Herr Jäger, den braven Offizier anstatt des Herrn Jäger (besser noch hätte man auf Herrn Balve gewartet) Herr Voigt. In der Rolle des Lords glänzte das hervorragende charakterisierende Talent und die Feinarbeit Alfred Kases, während die etwas herbe Gestaltung der Lady durch Valeska Nigrini dem Flirt mit dem Räuberhauptmann den Reiz für den Zuschauer nahm. Else Schulz-Dornburgs Gesang hatte zu viel gefühlvollen Unterton für die im Wesen muntere, nur durch die Situation jeweils heruntergedrückte Stimmung der Zerline. Versöhnt ward bald darauf der über die Verwendung der Tenöre zürnende Geist Aubers durch eine feingestimmte Aufführung von „Maurer und Schlosser" mit den Damen Schultheß-Hansen, Modes-Wolf, den Herren Albert Kunze und Balve. Der seltener hervortretende Kapellmeister Alfred Simon vertrat mit vollem Bewußtsein und Geschick die ausgezeichnete Kulturhöhe der scheinbar so leichtgefügten Musik Aubers. — Von Gastspielen sei noch erwähnt das des stimmlich immer wieder taufrischen Herrn Urlus als Tristan und der ungemein sympathischen vielversprechenden Weimarer Dramatischen Elsa Streng als Fidelio.



Finnlands Musikleben und Tonkunst

Von **F. Mewius** (Berlin)

Wie Finnland durch seine regen Handelsbeziehungen besonders eng mit Deutschland verknüpft ist, so bietet es für uns auch in musikalischer Beziehung großes Interesse, da auf diesem Gebiete ebenfalls schon von jeher enge Berührungspunkte bestehen, indem deutsche Komponisten einen bedeutenden Einfluß auf die Entwickelung des musikalischen Lebens in Finnland ausübten und deutsche Künstler stets gern gesehene Gäste in Finnland sind. Der jüngst abgeschlossene deutsch-finnische Friedensvertrag und die Unterstützung, die Deutschland den Finnländern bei ihrem Kampf zur Wiederherstellung der Ruhe im Lande gewährt, wird zweifellos dazu beitragen, alle diese Beziehungen in erfreulicher Weise zu erweitern.

Der Entwickelungsgang der Tonkunst im „Land der tausend Seen" bis zum heutigen Tage mit Sibelius als weltbekanntem Hauptvertreter gestaltete sich recht bemerkenswert. Erster Schöpfer einer einheimischen musikalischen Literatur in Finnland, wo man sich bis dahin fast ausschließlich auf die ausübende Kunst beschränkt hatte, wurde nämlich ein Deutscher, der 1809 in Hamburg geborene Friedrich Pacius, den man mit 25 Jahren nach Helsingfors berief, um an der Universität als Musiklehrer zu wirken. In der finnischen Hauptstadt brachte er die berühmtesten Musikwerke zur Aufführung, gründete mit den begrenzten Orchester- und Chorkräften, die damals zur Verfügung standen, den „Sinfonieverein" sowie einen Gesangchor und schuf eine Menge Tonwerke, darunter einige Opern und als berühmtestes Werk die finnische Nationalhymne „Vort land" (Unser Land), nach dem gleichnamigen Gedicht von Runeberg, dem größten Dichter Finnlands. Noch mehr befestigt wurde der deutsche Einfluß im finnischen Musikleben durch den zweit

größten Komponisten jener Zeit in Finnland, Konrad Greve (1820—1851), der, ebenfalls ein Deutscher und Schüler von Ferd. David in Leipzig, mit 22 Jahren Konzertmeister und Dirigent der musikalischen Gesellschaft in Abo wurde. Aus der bedeutungsvollen Komponistentätigkeit Greves sei der berühmte „Marsch der Björneborger", wohl das volkstümlichste Musikstück des ganzen Nordens, erwähnt. Auf dem Gebiete der Gesangskomposition hat sich Karl Collan (1818—1871) einen Namen gemacht. Unter den andern Zeitgenossen ist jedoch vor allem der aus Deutschland stammende Richard Faltin (geb. 1835) zu nennen, der an der Helsingforser Universität der Nachfolger von Pacius als Musiklehrer wurde und vorher in Wiborg gewirkt hatte, wo er einen Gesangchor und einen Orchesterverein gründete und durch zahlreiche Konzerte dem Musikleben dieser Stadt einen ungeahnten Aufschwung verschaffte. Zu seinen bedeutendsten Werken gehören mehrere Kantaten für Chor, Soli und Orchester, wozu Lieder usw. kommen. Außerdem gab er Choralbücher für die finnländische Kirche und eine reiche Sammlung von Präludien und Choralabschlüssen heraus.

Ebenso wie Faltin spielt Martin Wegelius eine hervorragende Rolle im Musikleben von Helsingfors und damit ganz Finnlands, nicht zum mindesten in seiner Eigenschaft als Lehrer und durch seine hervorragenden Kenntnisse. Wegelius, geb. 1846, betrieb Musikstudien in Leipzig und Wien, wobei Richard Wagners Reformarbeit die Grundrichtung seiner musikalischen Anschauungsweise bestimmte. Nach Helsingfors zurückgekehrt, gründete Wegelius hier das Musikinstitut, die einzige Hochschule für Musik in Finnland, und teils als Leiter dieses Instituts, teils als Komponist wirkte er außerordentlich vielseitig und verschaffte den neueren musikalischen Ideen Eingang in Finnland. Alle lebenden Tondichter Finnlands stehen in Dankesschuld von Wegelius. Neben seinen Kompositionen, zu denen hervorragende Werke wie die Ouvertüre zu „Daniel Hjort", ein Konzertrondo für Klavier und Orchester gehören, gab Wegelius zwei wertvolle Werke heraus: „Allgemeine Musiklehre" (1889) und „Geschichte der abendländischen Musik" (1893).

Aus dem Kreise der heutigen finnischen Komponisten, die ihren ersten Grund zur musikalischen Ausbildung im Institut von Wegelius gelegt hatten, ist vor allem Jean Sibelius zu nennen, der für Finnland im Reiche der Töne von nationaler Bedeutung wurde, ebenso wie es Runeberg in der Poesie war. Denn in Sibelius' Musik kommt zum ersten Male rein finnisches Empfinden in so kräftiger und origineller Weise zum Ausdruck, daß ihn dies zum größten Tondichter Finnlands gemacht hat. Diese Musik von rein nationalem Anstrich hatte in Finnland sofort durchschlagenden Erfolg, während sie in Deutschland und anderwärts erst allmählich gewürdigt wurde*). Indessen nahm die neue musikalische Ausdrucksweise, eine echt finnisch-nationale, ihren Siegeszug durch die Welt. Sibelius, 1865 in Tavastehus im südlichen Finnland geboren, machte sich bereits während seiner Ausbildung im Helsingforser Musikinstitut durch seine außerordentlich musikalische Begabung bemerkbar. Schon hier komponierte er große und komplizierte Werke. Später unternahm er eine Studienreise nach Deutschland, und ferner studierte er bei Karl Goldmark in Wien. Angesichts des reichen und fruchtbaren Schaffens und der Art seiner Musik kann es nicht verwundern, daß Sibelius in Finnland eine grenzenlose Verehrung genießt. Schon allein seine Werke „Finlandia", worin die Schicksale seiner vielgeprüften Heimat zum Ausdruck kommen, und der „Sang der Athener" waren geeignet, ihn zu einem Nationalhelden zu machen. Aber er behandelte auch die Helden und Heldinnen der finnischen Sagenwelt sowie ferner die eigenartige finnische Natur. Diese inspirierte ihn sowohl zu großen Orchesterwerken, Sinfonien, Suiten und Violinkonzerten wie zu Chören, Streichquartetten, Liedern und Klavierstücken. Überall klingt finnischer Rhythmus und Tonfall hervor, der von einem stark persönlichen Temperament geprägt ist. Dies gilt namentlich von seinen berühmtesten Werken wie „Finlandia", „Ein Märchen" und der „E moll-Sinfonie".

Um Sibelius gruppieren sich eine ganze Anzahl weiterer Tondichter, die in den letzten Jahrzehnten erstanden sind. Einer der geschätztesten ist Selim Palmgren, der außer einigen Opern mehrere Klavierkonzerte und zahlreiche stimmungsvolle Klavierstücke und Lieder schrieb. Armas Järnefelt, gegenwärtig Kapellmeister an der Königl. Oper in Stockholm, wurde durch sinfonische Tonwerke, Lieder und Männerquartette bekannt. O. Merikanto ist der Schöpfer zahlreicher finnischer Volkslieder, die viel gesungen werden, und E. Melartin hat Opern, Sinfonien, Streichquartette, Lieder und Klavierstücke komponiert. Der Zeit vor Sibelius gehört Robert Kajanus an (geb. 1856). Er ist ein Schüler des Konservatoriums in Leipzig, wurde Dirigent des Konzertorchesters in Helsingfors und pflegte hauptsächlich Instrumentalmusik. Unter seinen größeren Tonwerken sind u. a. zwei „Finnische Rhapsodien", „Trauermarsch" und die sinfonische Dichtung „Aino" zu nennen.

Im Anschluß hieran sei noch erwähnt, daß es jetzt ständige gute Orchester in Helsingfors, Abo, Wiborg und Wasa gibt. Chorgesang wird in Finnland vor allem in Form des Männerquartetts gepflegt, um dessen Verbreitung sich namentlich die Studentenschaft in Helsingfors verdient gemacht hat. Solange Finnland ein nationales Heer besaß, das während der Russifizierung in den 90er Jahren aufgelöst wurde, trugen auch die Militärkapellen zur Entwickelung des musikalischen Lebens in Finnland erheblich bei. Auf dem Gebiete der Gesangskunst fällt die bedeutende Schar von Sängerinnen auf, die es in diesem Lande gibt. Ihre Zahl ist so groß, daß man Finnland auch das „Land der tausend Sängerinnen" nennen könnte.

*) Werke von Sibelius sind vor 10 Jahren von Friedrich Brandes in Leipzig und Dresden wiederholt aufgeführt worden.

Musikbriefe

Aus Altona

Von Bertha Witt

Ende Mai

Ob man heute noch von einem eigentlichen Musikleben unserer Stadt reden kann, erscheint etwas zweifelhaft angesichts des Rückgangs, der in den Kriegsjahren in dieser Beziehung eingetreten ist, und der lebhaften Musikbetätigung in unserer großen Nachbarstadt. Unter diesen Verhältnissen ist es fast selbstverständlich, daß die wenigen Konzertaufführungen bei uns als notwendige Faktoren in der Erziehung zur Musik weit mehr, als es durchweg anderwärts der Fall sein mag, lokale Bedeutung haben, abgesehen von der künstlerischen, die natürlich gerade deswegen höher stehen muß, als man es heute unbedingt von allen Unternehmungen verlangen kann. Der Name Felix Woyrsch einerseits und die Singakademie nebst Lehrergesangverein anderseits bürgen indessen für hochstehende Qualität, wenn die auf zwei beschränkten Volkskonzerte (mit dem Orchester des Vereins Hamburgischer Musikfreunde) auch, wollten sie alle Musikgattungen nach Möglichkeit berücksichtigen, und das ist im Rahmen des Volkstümlichen erforderlich, auffallende Vielseitigkeit aufweisen mußten. Die der musikalischen Höhenwelt geltende Wanderung begann bei Bachs Kantate „Bleib bei uns, denn es will Abend werden", berücksichtigte die Motette (Haydn), eine Arie aus der Schöpfung, das Requiem von Cherubini, die Sinfonie (Mozarts Es dur und Schuberts Unvollendete), ging über Egmontouvertüre und Meistersingervorspiel zum modernen Lied über und machte endlich erst mit einer Neuheit halt, die sich ansprechend in Wilh. Bergers „Gesang der Geister über dem Wasser" für Soli, Chor und Orchester

präsentierte. Nur das Konzert nebst Instrumentalsolisten, im Rahmen der Volkskonzerte auch heute wohl allerdings noch überflüssig, fehlte. Die Soli bestritten Frau Irmgard Kraus-Sonderhoff und Henry Wormsbächer.

Wie bei der Singakademie, so macht sich auch beim Lehrergesangverein ein natürlich erklärlicher Mangel an Männerstimmen bemerkbar, und wohl aus diesem Grunde läßt Prof. Spengel es ökonomisch bei der kleineren und volkstümlichen Form der Chorlieder bewenden. Solistische Unterstützung hatte sich der Verein in Martha Stapelfeldt aus Berlin und der bemerkenswerten Altistin Margarethe Martens aus Hamburg, die im letzten Winter mit großem Erfolg debütierte, gesichert. — In der Pianistin Agnes Schröder und der Sängerin Elisabeth Holm führten sich zwei tüchtige Künstlerinnen mit gutem Erfolg ein; auch die Pianistin Else Günther, welche hier debütierte und sich, wenn auch technisch wohlgerüstet, nur einer schwierigen Sonate von Hans Hermanns musikalisch noch nicht recht gewachsen zeigte, erntete verdienten Beifall. Die anregenden kleinen Konzerte im Museum, die Prof. Dr. Lehmann eingeführt hat und die im Hörsaal eine würdige Städte finden, dürften, da namentlich volkstümliche Preise sie anziehend machen, viel Gutes zeitigen, um so mehr, als sie neben Leichtansprechendem (Weihnachtslieder, Volkslieder, an gesonderten Abenden) auch das schwierigere und künstlerisch höherstehende Gebiet berücksichtigen. Frau Helmrich-Bratanitsch sang die Weihnachtslieder; einen Brahms-Abend bebestritten Frl. Sendlinger (Hamburger Volksoper), Kammermusiker Heinrich Kruse und Kapellmeister Dr. Prager (früher ebenfalls der Volksoper angehörig); einen Klavierabend gab der Hamburger Pianist Edmund Schmid. — Herrn Kammermusiker Kruse verdanken wir auch einige ansprechende Kirchenkonzerte, die namentlich er selber mit seinem ausgezeichnet schönen, innig beseelten Cellospiel belebte. Bemerkenswert war hier die wirksame Zusammenstellung verschiedener Instrumente (Orgel, Cello, Harfe, teilweise auch Violine) bei einigen, in dieser Fassung nicht bekannten kleineren Werken.

Was die Oper anbetrifft, so behandelte uns unser großes Schwesterinstitut in Hamburg, das das Monopol auf Opern hat, stiefmütterlicher denn je. Mignon, Rigoletto usw., meist in zweiter Besetzung, waren die Brosamen, die an jenem reichen Tisch für uns abfielen. Dagegen spielte man das Dreimäderlhaus bis zur Bewußtlosigkeit, seit man es sich in Hamburg vom Halse schaffte und sich auf diese Art dort einer unkünstlerischen Verpflichtung leicht entledigte, um die Hände für die künstlerische Arbeit freizuhaben. Es ist übrigens bei uns vortrefflich aufgehoben, indes Dr. Löwenfeld sich den Vorwurf ersparte, einen den vereinigten Stadttheatern immerhin notwendigen Kassenmagneten preisgegeben zu haben.

Aus Bremen

Von Dr. Joh. Weißenborn

Ende Mai

Die Konzerte der Philharmonischen Gesellschaft, die das Rückgrat des gesamten musikalischen Lebens Bremens bilden, nahmen in diesem Winter, wie gewohnt, im Oktober ihren Anfang und boten in ihrem Verlaufe wiederum eine Fülle künstlerischer Genüsse und wertvoller Anregungen. Die Leistungsfähigkeit des Orchesters steht auf unbestrittener, glänzender Höhe, nachdem seine infolge des Krieges zunächst einigermaßen ins Fluktuieren geratene Konsistenz mehr und mehr in eine erfreuliche Ruhelage zurückgekehrt ist. An den ersten Pulten haben Wechsel nicht stattgefunden mit Ausnahme der ersten Violine, die in dem Dänen Einar Hansen einen tüchtigen, wenn auch seinem Vorgänger Gg. Kulenkampff-Post nicht ebenbürtigen neuen Konzertmeister erhalten hat. Die Leitung des Orchesters liegt nach wie vor in den bewährten Händen Prof. E. Wendels, der den Taktstock mit erprobter Umsicht und begeisterndem Feuer meistert.

Im ersten Konzert erhielten das Wort die drei Klassiker der Sinfonie: Haydn (B dur Nr. 12), Mozart (D dur, Köch. Verz. 504) und Beethoven (F dur Nr. 8). Stellen die aufgeführten Werke auch weder nach der Seite der Interpretation noch nach der ihres Verständnisses außerordentliche Ansprüche, so bieten sie anderseits ausgiebige Gelegenheit, die Qualitäten des vortragenden Tonkörpers an ihnen zu prüfen; ihre mustergültige Darbietung war ein vielversprechender Anfang. — Das zweite Konzert nahm in seinem ersten Teile Bezug auf das Reformationsfest. Mendelssohns Reformationssinfonie, die seit 34 Jahren hier nicht zu Gehör gekommen war, begegnete vorwiegend historischem Interesse. Von ihr hob sich das weihevolle, erhabene Parsifalvorspiel in seiner ernst-gemessenen Stimmung gewichtig ab, während die Egmontouvertüre einen der Bedeutung des Tages entsprechenden kraftvollen Klang siegesgewisser Kampfesfreudigkeit ausströmte. Mit Brahms' Klavierkonzert in D moll feierte Elly Ney einen außergewöhnlichen, helle Bewunderung auslösenden Triumph. — Für das vierte Konzert war die zweite Sinfonie in D moll von Ew. Sträßer als Erstaufführung vorbereitet worden; sie erwies ihren Schöpfer als sicheren und gewandten Beherrscher aller sinfonischen Ausdrucksmittel und fand trotz ihrer nicht leichten Faktur dank der glänzend gegebenen Darstellung wärmste Aufnahme. Mit Beethovens Violinkonzert führte sich Ad. Busch ein und eroberte sich durch sein vornehmes, durchaus sachlich orientiertes Spiel und seine hervorragende künstlerische Beherrschung des Technischen die Herzen im Fluge. Danach fand die dritte Leonorenouvertüre eine hinreißende Wiedergabe. — Neben einer würdigen Aufführung der C dur-Messe Beethovens, in der sich der Chor durchaus auf der Höhe seiner Aufgabe zeigte, brachte das fünfte Konzert Bachs Kantate Nr. 14 (Wär' Gott nicht mit uns diese Zeit), die vor allem mit Rücksicht auf ihre engen Beziehungen zur Gegenwart besonderes Interesse fand, anderseits aber doch trotz ihres überaus kunstvollen Aufbaues nicht recht zu erwärmen vermochte infolge ihres fühlbaren Abstandes von dem Kunstideal unserer Zeit. Von machtvoller Wirkung war der einleitende Chor „Wach auf!“ aus den Meistersingern. Als Solisten betätigten sich an diesem Abend mit durchweg gutem Erfolge Hanna Siegert, Gertr. O'Brien, A. Kistenmacher und Heinz Tobi. — Das Erscheinen Elena Gerhardts verlieh dem sechsten Konzert den Charakter eines besonderen Ereignisses. Die auch hier allgemein verehrte Künstlerin brachte zunächst Mahlers Kindertotenlieder mit Orchester zu Gehör, die damit zum ersten Male in Bremen in ihrer originalen Gestalt vorgeführt wurden; neben manchen aus innerstem Empfinden erwachsenen Schönheiten stehen andere recht gekünstelte Partien, die das Gesamtbild störend beeinflussen. Einen wundervollen Eindruck hinterließ der durchgeistigte Vortrag dreier Wesendonk-Lieder von Wagner. Den Schluß des mit Brahms' Tragischer Ouvertüre eingeleiteten Abends bildete eine prunkvolle Darstellung der fünften Sinfonie (E moll) von Tschaikowsky. — Im siebenten Konzert stellte sich als stürmisch begrüßter Gast von der Front unser junger Meistergeiger Gg. Kulenkampff-Post ein; seine technisch wie musikalisch einen ständigen Aufstieg dokumentierenden Gaben waren Bachs Konzert in E dur und Joachims Variationen in E moll. Dazu kam außer Spohrs Jessondaouvertüre das prickelnde Scherzo capriccioso Op. 66 von Dvořák und im zweiten Teile Schumanns C dur-Sinfonie. — Das achte Konzert begann mit Bruckners Romantischer Sinfonie (Nr. 4 in E dur), die — unter Vornahme einiger Kürzungen — in liebevoll durchgearbeiteter Aufführung warmes Interesse fand. Frau Frieda Kwast-Hodapp spielte Beethovens drittes Klavierkonzert mit glänzendem Gelingen und lieferte damit einen bedeutsamen Beweis ihres hochentwickelten Könnens. Mit dem Meistersingervorspiel schloß der Abend in rauschenden Akkorden. — Liszts Dantesinfonie, die den ersten Teil des neunten Konzertes ausmachte, wurde von E. Wendel zu plastischer Anschaulichkeit erhoben, die in eindringlicher Schilderung von Hölle und Fegefeuer große dramatische Wucht entfaltete. — Das zehnte Konzert brachte „Fausts Verdammung“ von Berlioz unter Teilnahme sehr tüchtiger Solisten: M. Lauppracht

van Lammen (Margarete), Ludw. Heß (Faust), Thomas Denys (Mephisto) und Phil. Kraus (Brander). Die Aufführung, für die ein besonders starker Chor zusammengestellt worden war, verlief zu voller Zufriedenheit. Von den bekannten Orchestereinlagen erzielte der Ungarische Marsch nicht die pompöse Wirkung, die er haben kann und sollte. — Im elften Konzert erschien Jos. Schwarz mit Tschaikowskys B moll-Konzert, das er mit erstaunlicher Kraft und Bravour zu vollem Siege führte. Der zweite mit Smetanas Ouvertüre zur „Verkauften Braut" eingeleitete Teil war ausgesprochener Programmusik gewidmet. Hofkapellmeister Ernst Boehe (Oldenburg) dirigierte aus seiner sinfonischen Dichtung „Odysseus' Fahrten" Nr. 2: „Die Insel der Kirke" und erzielte damit einen starken Erfolg, ohne sich indessen gegenüber „Till Eulenspiegels lustigen Streichen" von Strauß behaupten zu können. — Das letzte Konzert wurde ausschließlich mit Beethovenschen Werken bestritten. Aus dem Ballett „Die Geschöpfe des Prometheus" gelangten die Ouvertüre und vier Sätze zu feinsinnig durchgearbeiteter Aufführung. „Meeresstille und glückliche Fahrt" sowie die Fantasie für Pianoforte (Prof. David Bromberger), Chor und Orchester Op. 80 erfuhren eine vortreffliche Wiedergabe, in der alle Beteiligten ihr bestes Können einsetzten. Den Schluß bildete die siebente Sinfonie, farbenglänzend und mit tiefer innerer Empfindung zu eindringlichster Gestaltung erhoben.

Außerhalb dieser Reihe veranstaltete das Philharmonische Orchester zum Besten seines Pensionfonds das alljährlich übliche Konzert, ferner die am Karfreitag stets wiederkehrende Aufführung der Matthäuspassion sowie am 1. Mai zur Erinnerung an die Uraufführung im Bremer Dom vor 50 Jahren eine Uraufführung des Brahmsschen Requiems.

Aus Dessau

Von Ernst Hamann

Mitte Mai

Das V. Hofkapellkonzert brachte als örtliche Neuheit Stephan Krehls sinfonisches Vorspiel zu „Hannele", das sich als ein künstlerisch fein gestaltetes Werk erwies. Frl. v. Schuch (Dresden) ersang sich mit der Rosinen-Arie von Rossini und mit Liedern einen vollen Erfolg. An den Schluß des Abends stellte sich in meisterlicher Wiedergabe die vierte Sinfonie von Brahms. Wie alljährlich, so wurde auch heuer das VI. Hofkapellkonzert mit der „Eroica" und dem Vorspiel und Karfreitagszauber aus „Parsifal" eine erhebende musikalische Feier der Karwoche. Das VII. Konzert endlich war dem Gedenken unseres heimgegangenen kunstsinnigen Herzogs Friedrich geweiht. Wagners Götterdämmerungs-Trauermarsch, Bruckners Cismoll-Adagio aus der „Siebenten" und Beethovens C moll-Sinfonie erklangen in wahrhaft weihevoller, erhebender Art. Der letzte Kammermusikabend der Herren Mikorey, Otto, Fischer, Weise und Matthiae bot in abgeklärtem Spiel Werke von Brahms und Beethoven. Im Verein mit Maria Fiedler-Ranzenberg (Sopran) und Werner Engel (Bariton) veranstaltete Franz Mikorey am 20. März zum Besten der Anhaltischen Säuglingshilfe einen genußreichen Richard Wagner-Abend am Klavier. Als eine vielversprechende junge Liedersängerin zeigte sich Heta Tobias in einem eigenen Liederabend mit Christine Werner am Klavier. Einen vorzüglichen Flötenspieler lernten wir in dem erblindeten Rudolf Thieß (Weimar) kennen, den Käthe Hamann durch Liedergaben und Edith Weiß mit Rezitationen trefflich unterstützten. Die beiden hiesigen großen Chorvereine, die Singakademie (Dir. F. Mikorey) und der Reformationschor (Dir. Preitz), boten in der St. Johanniskirche jeder ein großes, in allen Teilen wohlgelungenes Konzert, der erstere Bachs „Matthäuspassion" mit Hanns Nietan als Evangelist und Werner Engel als Jesus, der letztere Händels Messias, zu dem ein Leipziger Solistenquartett (Ilse Helling-Rosenthal [Sopran], Klara Segnitz [Alt], Emil Pinks [Tenor] und Dr. Wolfgang Rosenthal [Baß]) erschienen war. — Auf dem Gebiete der Oper gab es eine Neueinstudierung. Sie betraf Glucks „Orpheus und Eurydike" in der Bearbeitung Ferdinand Diedickes mit Marcella Sollfrank-Röseler und Grete Rautenberg in den Titelpartien. Man kann sich auch bei vorzüglicher Wiedergabe der Ansicht kaum noch verschließen, daß das Werk eben nur noch historisches Interesse zu beanspruchen vermag. In einer Waffenschmiedaufführung sahen wir als „Marie" Käthe Hamann aus Dessau, eine Schülerin Selma Nicklaß-Kempners und Marcella Sollfrank-Röselers. Es war der erste Schritt auf die Bühne. Beim Publikum wie bei der Kritik fand die junge Künstlerin die denkbar günstigste Aufnahme. Ein väterlich wohlgemeintes „Glück zu" auf den Weg. In die Berichtszeit fielen noch einige Gastspiele. Elly Wenzel (Magdeburg) sang mit schönem Gelingen das Ännchen im „Freischütz", Else Koch (Berlin) die Gilda in „Rigoletto" (beide wurden von der nächsten Spielzeit an daraufhin für Dessau verpflichtet) und Josef Vogl (Leipzig) in trefflicher Weise den Tristan. Mit ausgezeichnetem Erfolg bot am 7. April Marcella Sollfrank-Röseler zum ersten Male das Evchen in den „Meistersingern", der 14. April brachte neueinstudiert den „Zigeunerbaron", und am 30. April beschloß — ebenfalls eine würdige Gedenkfeier für den verstorbenen Herzog Friedrich — Wagners „Walküre" mit Franz Reisinger (Charlottenburg) als Wotan die dieswinterliche Spielzeit.

Aus Hamburg

Von Bertha Witt

Mitte Mai

Zweifellos hat man im Konzertbetriebe niemals so viel Erfolge erzielt wie diesen Winter, so daß es kein Wunder ist, daß man heute auch an Tagen, die von Rechts wegen schon zur konzertlosen Zeit gehören sollten, fortmusiziert. Besonders erfreulich ist, daß wenigstens auf dem Gebiete des Liedgesangs sich heute Künstlerinnen finden, die die breitgetretenen Pfade gänzlich meiden; jede Sängerin wird sich das freilich nicht leisten können, sie muß schon über unbedingte Gefolgschaft verfügen, wie Eva Katharina Lißmann, die in ihrem vierten Konzert ihr prächtiges Können ausschließlich in den Dienst von Liedschöpfungen Armin Knabs stellte, die dieser liebenswürdigen Interpretin besonders würdig scheinen. Knab meidet im Satzbau das auffallend Komplizierte, seine Stärke ist die schöngeschwungene melodische Linie — nach der Sucht so vieler zeitgenössischer Komponisten, in möglichst auffallender satztechnischer Gewandtheit gewaltsam originell zu schreiben, worüber man leider meist vergißt, auch schön zu schreiben, geradezu eine Wohltat. Die Prägung der Knabschen Lieder ist trotzdem durchaus modern. Zu einigem schon Bekannten, darunter das entzückende „Aurikelchen" und „Die Amsel" gesellte sich würdig „Die Rose" (Manuskript), eine schöne und bemerkenswerte Perle melodischer Erfindung. Zwischendurch gab es ein Klaviertrio von Graener (Op. 20, erstmalig), in dem viel Schönheit und viel Klang steckt (Edith Weiß-Mann, Lotte Ackers-Ulmer, Boris Liwi); besonders Frau Ackers-Ulmer überraschte wieder durch ihren schönen, innig beseelten Geigenton. — Auch Milli Hagemann, innerhalb eines gleichwohl begrenzten Gefühlsradius eine echte Liedsängerin, die durch dieses Eindringen in die Liedwelt und ungewöhnlich warme stimmliche Mittel besticht, entzückte mit einem modernen Programm (Pfitzner, Graener, Sträßer, Reger) von fast lauter Perlen der zeitgenössischen Liedliteratur, bis auf Reger, der, in der modernen Vorliebe für entlegenste Intervalle am weitesten gehend, nicht sonderlich erwärmte.

Im übrigen herrschte in der Vokalkunst die Oper, bis auf einen Lieder- und Duettenabend der heimischen Künstler Elisabeth Foerster-Jäger und Fritz Kauffmann, die beide eine vielversprechende Entwicklungsfähigkeit bekundeten. Hedwig Francillo-Kauffmann, die uns ein Jahr lang untreu gewesen war, erschien endlich wieder in der Öffentlichkeit und entzückte mit einem Lieder- und Arienabend ihre große Gemeinde. Was den reinen Kunstgesang betrifft, so ist Frau

Francillo-Kauffmann auch heute noch eine unserer vortrefflichsten Meisterinnen auf diesem Gebiet, das sie nicht allein nach der virtuosen, sondern in gleichem Maße auch nach der seelischen Seite hin unbestritten beherrscht, was man bekanntlich ja gerade von Koloratursängerinnen nicht immer behaupten kann. Alle Welt erwartet mit Recht den Tag, da man die Künstlerin in ihrem wahren Wirkungskreise, der Opernbühne, aufs neue wird bewundern dürfen; denn die Verluste, die wir im Laufe der Jahre künstlerisch zu verzeichnen haben, wiegen immer noch schwerer als die Gewinne. Auch Frau Metzger-Lattermann, die an die Dresdener Hofoper geht, verläßt uns nun endgültig. Sie verabschiedete sich in einem Konzert, an dem sich ihr Gatte beteiligte, von ihren Hamburger Freunden. Lag es gleichwohl nahe, daß dieses Konzert als eine Art Kompendium der Glanzarien ihres großartigen Repertoirs (Fides, Orpheus, Dalila, Carmen) erschien, so lag doch der künstlerische Gewinn eigentlich mehr in der Liedhälfte des Programms, wie denn Opernbestandteile, aus ihrer eigentlichen Umgebung herausgelöst, doch immer nur bedingte Wirkung erzielen werden. Wohl gewährt die Opernarie einen viel umfassenderen Überblick über das, was den Bühnensänger ausmacht, nämlich das stimmliche Können; aber die ganz hohe Rangstufe beider Künstler in dieser Beziehung braucht kaum aufs neue betont zu werden. Frau Metzger ist vor allen Dingen aber auch eine Liedersängerin par excellence, die an die Ausschöpfung des Liedgehalts mit der dramatischen Hochspannung ihres Bühnentalents herantritt, ohne doch dadurch dem dichterischen Vorwurf zu schaden; wohl kaum dürfte man Brahms' Sapphische Ode einmal schöner gehört haben als durch sie. Die endlosen Huldigungsbeweise waren bei diesem Abschied selbstverständlich. — In einen ähnlichen Rahmen fiel, ein ganz klein wenig nach Sensation, wie alles, was vom Theater kommt, schmeckend, das Konzert von Vera Schwarz und Richard Schubert, das neben Altbewährtem einige Neuheiten der Liedliteratur brachte. Clemens Frankenstein und Karl Alwin (Dirigent unserer Oper), der schon mehrfach Proben einer starken schöpferischen Begabung abgelegt hat, rücken mit den teils bemerkenswerten Schöpfungen in die Reihe der Vertreter des modernen Liedes auf. Einige Arien und maßloser Jubel des auf andere als rein konzertmäßige Begeisterung eingestellten Theaterpublikums blieben natürlich nicht aus.

Über Arthur Nikisch' musikalische Beziehungen zu unserer Stadt ist Neues nicht zu sagen, denn seine Konzerte mit dem Berliner Philharmonischen Orchester gehören seit Jahren zu den idealsten Höhepunkten unseres Musiklebens. Diesmal hatten die ungünstigen Zeitverhältnisse es notwendig gemacht, die vier noch fehlenden Konzerte (das erste hatte man zwischen Weihnachten und Neujahr noch unter Dach bringen können) zu einem zusammhängenden Musikfest zu vereinigen, dessen Eckpfeiler Beethoven und Brahms (Sinfonien F dur und C moll sowie Akademische Festouvertüre und Sinfonie D dur) bildeten, die Nikisch' ureigenstes Gebiet umschlossen: Tschaikowskys Pathetische Sinfonie, deren dunkel wallende Schleier niemand so restlos zu lüften weiß, Bruckners Romantische und Wagners Tannhäuserouvertüre sowie anschließend Cornelius' reizvolle Ouvertüre zum Barbier von Bagdad, Liszts Mephistowalzer und Berlioz' Faust Verdammung, Irrlichter- und Sylphentanz, indes Herr Schlusnus mit Schuberts Allmacht und der Heilingarie sich einen warmen Erfolg ersang. Nur der dritte Abend stellte einen Verzicht auf solistische Mitwirkung dar; am ersten spielte Prof. Klingler, leider ohne den großen Beethovenschen Schwung und ohne die eigentliche beseelte Geigentemperatur, Beethovens Violinkonzert, am letzten stellte sich Mitja Nikisch mit Brahms' D moll-Konzert erstmalig in Hamburg vor und damit gleichzeitig und in jeder Beziehung in eine sehr hochstehende Reihe der Pianisten und der Musiker überhaupt, denn alles an seinem Spiel überzeugt, daß er seinem Talent bewußt die Segnungen des von idealster Musikkultur durchtränkten Bodens Leipzigs und seines Vaterhauses gleicherweise zunutze wu machen wußte. Der Erfolg dürfte kaum minder groß und arm gewesen sein wie bei seinem dortigen Debüt. — Über die vierabendliche Beethoven-Feier der Philharmonischen Gesellschaft kann ich mich kurz fassen. Sämtliche Sinfonien des Meisters, von Hausegger dirigiert, haben wir mit Ausnahme der Neunten bereits in den Philharmonischen Konzerten des Winters im Zusammenhang genossen; auch das IV. Klavierkonzert (G dur) spielte Edwin Fischer über Winter schon einmal hier, und nur Adolf Busch, der mit edlem und großem Ton und in meisterlicher Auffassung, wie es dem neuen Anwärter auf Joachims Posten geziemt, das Violinkonzert spielte, war uns neu im Rahmen der schönen und begeisternden Feier. — Auch mit einer langen Würdigung des neuen Frauenchors, der für sein zweites Konzert bereits Fortschritte gemacht hat, oder der Missa solamnis-Aufführung im dritten Konzert des Cäcilien-Vereins unter Spengel will ich nicht langweilen. Daß das Gelingen der Hingabe nicht ganz entspricht, ist bei dem heutigen Mangel an Stimmaterial im Männerchor kein Wunder. Aber einige kleine Neuheiten von Bossi u. a. in Sittards letztem volkstümlichen Kirchenkonzert will ich nicht vergessen: ein Cantalibe in H dur von César Franck, der allerdings auch hier mit einer Art Tristanstimmung das weiche Cantabile des Tonwerks bisweilen in träumerische Verschwommenheit einhüllt, und von dem jüngst verstorbenen Claude Debussy ein stimmungsvolles Gemälde „Die versunkene Kirche", das in unerschöpflicher Umwandlungsfähigkeit auf einem einfachen Dreiklang fortbaut. Die Romanen müssen wohl in der Orgelkomposition etwas vor uns voraushaben, sonst würde man sich ihrer jetzt nicht annehmen. Sittard spielte die große Orgel (bekanntlich die größte der Welt), die, nachdem auch sie ihre Zinnpfeifen dem Kriege geopfert hat, durch Pfeifen teilweise aus Holz, teilweise aus Metallersatz wieder ergänzt worden ist. Alle 28 Register sind bis auf eines vollständig ersetzt worden. — J. Eibenschütz konnte sein zehnjähriges Jubiläum als Dirigent des Orchesters des Vereins Hamburgischer Musikfreunde in einem Festkonzert feiern, in dem Tschaikowskys IV. Sinfonie, in großartigem Schwung herausgebracht, und Spohrs fast völlig vergessenes, durch melodische Ausdruckskraft erwärmendes und durch die übel berufene Zopfigkeit so vieler Spohrscher Schöpfungen kaum beschwertes Quartettkonzert (Bandler-Quartett) die Höhepunkte darstellten. Sodann schloß A. Sittard die Konzertzeit auf eine ebenso würdige wie erhebende Art mit einer prachtvollen Wiederholung von Verdis Tedeum und Bruckners Großer Messe, diesmal im großen Saal der Musikhalle und zum Besten des Roten Kreuzes — eine Kunstleistung, die in jeder Beziehung und namentlich in der solistischen Besetzung etwas durchaus Vollkommenes darstellte. Wollten wir jemand besonders hervorheben, so müßte es Georg A. Walter sein, dessen wundervolle Behandlung der schönen Solopartie im Credo unvergessen bleiben dürfte. Neben Käthe Neugebauer-Ravoth und Prof. Fischer begegneten wir zum ersten Male in diesem Konzertrahmen Anni Militzer, deren prächtiger und warmblütiger Kontraalt geradezu auffiel. Zwischendurch gab es die Verwandlungsmusik und Schlußszene aus dem I. Akt des Parsifal, wie Wagner selbst es für Konzertaufführungen eingerichtet hat.

Von den übrigen Konzerten standen nur noch die Klavierabende auf der Höhe, dafür allerdings auf einer ragenden, wie jenes Joseph und Maria Pembaurs — gleichzeitig die einzigen über Winter, die gemeinsam auf zwei Klavieren musizierten. Die Führung lag natürlich bei Pembaur, der auch im Solospiel wieder mit seinem weltvergessenen und seelisch unerhört durchleuchteten Spiel hinriß; aber auch Frau Maria ist eine technisch und musikalisch des Gatten würdige Künstlerin. — Dann glückte es auch endlich, Vera Schapira im Solospiel zu genießen (Wandererfantasie und Walzerarabesken An der schönen blauen Donau), man war also so tief in Wien wie nur möglich, wenn auch die Künstlerin sich uns immer noch nicht völlig zu gönnen scheint (oder ist es am Ende eine Art Bescheidenheit?); aber das wäre seltsam, denn selten ist wohl ein Mitwirkender so überflüssig gewesen wie diesmal Karl Günther, den man seit einer so vielfachen Besetzung des Tenorfaches am Stadttheater nicht mehr recht beschäftigen zu können scheint, sonst

würde man ihm jetzt nicht dauernd im Konzertsaal begegnen. Joseph Schwarz, der Pianist, dessen kultiviertes Spiel auch, und namentlich bei Schumann (Karneval), hinreißende Wirkung aufweist, spielte in Uraufführung einige Sachen — Burleske und drei Intermezzi — von Emil Bohnke, der einstweilen in dieser kleinen Form über größere Meisterschaft gebietet als in der großen, denn diese kleinen Sachen waren im Satzbau und in der Erfindung wirklich prächtig. Ganz hervorragende Eindrücke hinterließ aber der Kölner Pianist Karl Friedberg mit einem Programm, das mit Ausnahme einer Beethoven-Sonate ausschließlich der kleinen Form gehörte. Daß man also auch ohne Monumentalwerke auszukommen vermag, war hierdurch erwiesen, wenn diesen Beweis auch kaum jemand so schön zu belegen vermocht hätte wie dieser ausgesprochene Romantiker unter den Pianisten. Jan Gesterkamp und Edmund Schmid verbündeten sich zu einem letzten Sonatenabend, den die Kreutzersonate abschloß, bewiesen aber, daß das, was den ungleichen Größen im Kammermusikspiel oft abgeht, allein noch nicht die Seele dieser selbstlosesten aller Kunstübungen ausmacht. Die Altonaer Geigerin Emma Baum, deren Debüt ich seinerzeit erwähnte, hat dagegen, wenigstens nach der musikalischen Seite hin, bemerkenswerte Fortschritte gemacht, namentlich was ihre oft ausgesucht schöne Tongebung betrifft. Über ihr bunt zusammengewürfeltes Programm will ich schweigen; je eine Sonate von Händel und Gade waren bemerkenswert darin, nicht eben infolge ihres musikalischen Wertes überhaupt, sondern weil beide für die Geigenwelt so gut wie ausgestorben zu sein scheinen. Konnte doch auch Jani Szanto sich der Bachschen Chaconne nicht enthalten, dieser musikalischen Landplage, die man mit unfehlbarer Sicherheit nun bald schon an jedem Geigenabend auszustehen hat. Und unsere Violinliteratur ist so umfangreich; aber gerade die Führenden — wozu ich Jani Szanto nun allerdings nicht rechne, damit es kein Mißverständnis gibt — bevorzugen am meisten die ausgetretenen Pfade. Aber — sic itur ad astra! Man kann auch dann nicht an solchen Tatsachen vorüber, wenn man das im ganzen erfreuliche Fazit eines Musikwinters feststellt.

Aus Wien

Von Prof. Dr. Theodor Helm

Ende Mai

Kaleidoskopartig drängen sich heuer bei uns die Musikeindrücke, daher Rückstände in der Berichterstattung unvermeidlich. Auch bleibt nichts übrig, um dem riesig anwachsenden Stoff nur irgendwie gerecht zu werden, als sich mit ganz kurzen Referaten manchmal nur in Form von Schlagworten zu begnügen.

Eine Monsteraufführung von Mahlers Achter Sinfonie, am 8. April im Hofoperntheater veranstaltet, und zwar mit 900 Mitwirkenden (dem verstärkten Opernorchester, dem Singverein, dem Opernchor und einem Kinderchor von 250 Köpfen, dazu 7 der ersten Solisten der Hofoper — Frau Förstel-Links an der Spitze), machte besonders gesellschaftlich Sensation. Schon durch den blendenden Lichterglanz in dem kolossalen Aufführungsraum, die eigenartige, das bunteste Farbenbild gebende Gruppierung der Mitwirkenden, die Pracht der Toiletten des trotz der gewaltig erhöhten Eintrittpreise massenhaft erschienenen und offenbar von vornherein festlich gestimmten Publikums. Leider erwies sich aber die Akustik besonders für den imposanten choristischen Teil des Werkes total ungeeignet. Daher sich doch im Verlaufe des Abends eine immer größere Enttäuschung einstellte, über welche der trotzdem dem trefflichen, sich ganz für die Sache einsetzenden Dirigenten F. Schalk und den Solisten gespendete starke Beifall nicht hinwegtäuschen konnte. Von der engeren Mahler-Partei wurde überdies sehr beanstandet, daß es nicht möglich war, in der Oper eine Orgel anzubringen, auf deren eigenartige Klangwirkung ja der Komponist bei der großen Schlußsteigerung des Werkes besonders rechnet.

Auch für das Orchesterkonzert, welches am 29. April den Schluß unserer letzten im Hofoperntheater veranstalteten Richard-Strauß-Woche bildete, erwies sich die Akustik ungünstig. Die vorgeführten, in Wien so populär gewordenen Werke: Don Juan — Tod und Verklärung — Sinfonia domestica, schlugen trotz der natürlich autoritativen Interpretation seitens des Meisters selbst und des ausgezeichneten Spieles der Philharmoniker nicht ganz nach Erwartung ein. Auch mit den von Frl. Lotte Lehmann (sonst der erklärten Lieblingssängerin des jetzigen Wiener Publikums) gesungenen Orchesterliedern war es im Grunde ebenso, wenn es natürlich immerhin Beifall in Hülle und Fülle gab.

Um so glänzender verliefen die drei von R. Strauß in der Hofoper dirigierten eigentlichen Bühnenabende: Elektra — Der Rosenkavalier — Ariadne auf Naxos. Da ging alles prächtig zusammen, und die Begeisterung der Hörer stieg bis zur Siedehitze.

Richard Strauß kann überhaupt, was die vorgeführten modernen Komponisten anbelangt, für 1917/18 unser musikalischer Jahresregent genannt werden. Wie ihn Nedbal an den 8 sinfonischen Abenden seines Tonkünstlerorchesters — dann ein neuntes außerordentliches Konzert anschließend — in einem Beethoven-Strauß-Zyklus künstlerisch verherrlichte, darüber habe ich bereits eingehend berichtet. Ebenso über die Strauß-Aufführungen des Konzertvereins.

Von den Gesellschaftskonzerten war das dritte zu zwei Drittel der Muse R. Strauß gewidmet. Es offenbarte so recht die merkwürdige Entwicklung, die der Tondichter genommen hat: wie er in seinem klangvollen, aber etwas eintönigen sechsstimmigen Chorwerke mit Orchester Op. 14 „Wandrers Sturmlied" (nach Goethe) sich auch vielfach von Brahms beeinflussen ließ und nun in der zuletzt gespielten Sinfonia domestica Op. 53 der kühne, anfangs so heftig bestrittene moderne Sezessionist wurde, vor dem auch die Gegner jetzt immer mehr die Flagge streichen. Es mag an der Stimmung des Publikums liegen, daß diesmal die Sinfonia domestica sogar auch viel entschiedener durchgriff als an einem Tonkünstlerabend unter Nedbal, wo noch viele Hörer vor Schluß das Weite suchten. Diesmal wich niemand vom Platze, und rief man auch den ausgezeichneten Dirigenten F. Schalk wiederholt stürmisch hervor. Einen sehr prächtigen Erfolg erzielte auch an diesem Abend die zwischen den Straußschen Stücken in Uraufführung gebrachte neue Orchesterserenade (G dur) von Karl Prohaska, die in ihren fünf glücklich ausgereiften Sätzchen fortwährend interessiert und überhaupt den Komponisten von der liebenswürdigsten Seite zeigt. Von der voriges Jahr im Konzertverein aufgeführten neuen Suite Prohaskas ließe sich eher das Gegenteil sagen.

Über die anderen Gesellschaftskonzerte und das originelle von Richard Strauß dirigierte Richard-und-Johann-Strauß-Konzert ein nächstes Mal.

Rundschau

Oper

Elberfeld Das wichtigste Ereignis aus der nachweihnachtlichen Zeit ist die örtliche Neuaufführung von d'Alberts „Die toten Augen" in der ursprünglichen Fassung. Die neue Oper wurde durch Hans Knappertsbusch als Kapellmeister, Robert Böttcher als Oberspielleiter und unsere besten Solisten — Erna Hallensleben: Myrtokle, P. M. Witte: Arcesius, W. Ulmer: Galba, L. Gottgetreu: Arsinoe, E. Günzel-Bengell: Maria von Magdala — vorzüglich herausgebracht. Läßt das Textbuch nach Anlage und Fassung starke Angriffe zu, so hat die Musik die Vorzüge des „Tiefland", deren Ausdrucksformen auch hier Anwendung finden. Von glänzender Instrumentierung ist die ganze musikalische Aufmachung in bunten, glühenden, melodischen Farben gehalten. Die „Toten Augen" hatten bei uns einen starken, äußeren Erfolg. — Als Gast lernten wir den berühmten, schwedischen Sänger John Forsell in der Titelrolle des Don Juan, die er italienisch sang, kennen und schätzen sowohl von der gesanglichen wie darstellerischen Seite. Neben ihm behaupteten sich in Ehren: Frau Callwey (Donna Anna), Frl. Gottgetreu (Elvira), W. Ulmer (Oktavio), Fr. Düttbernd (Masetto).

Aubers wieder neu einstudierter Fra Diavolo vermochte sich gegenüber unseren deutschen Meisterwerken (Figaros Hochzeit, Hoffmanns Erzählungen, Zar und Zimmermann u. a.) nicht lange auf der Bühne zu behaupten.

Mit dem „Dreimäderlhaus" macht man dem Publikum, das scharenweise zum Theater strömt, ein Zugeständnis, das vom künstlerischen Gesichtspunkte aus recht bedauerlich ist.

H. Oehlerking

Anfang Mai

Hildesheim Das neue Theater der alten Bischofstadt brachte in der Festvorstellung anläßlich des 50jährigen Jubiläums des 79. Inf.-Regts. drei wichtige Bruchstücke des 4aktigen Festspiels „Durch Nacht zum Licht" von Heinrich Peine zu erfolgreichster Erstaufführung. Der hiesige Spielplan umfaßt nur Schauspiel und Operette, Bühne und Orchester sind klein, größere und raschere Verwandlungen ausgeschlossen; man zog also Hilfskräfte hinzu, verstärkte die tüchtige Garnisonkapelle an wichtigen Pulten durch auswärtige Künstler und gewann im Opernchor des Hoftheaters zu Hannover eine wichtige Stütze. Unermüdlicher Fleiß, Energie und Begeisterung für die Sache erzielten einen Erfolg, der weit über die lokale Bedeutung hinausgreift und sich jedenfalls erweitert, wenn sich größere Bühnen des tüchtigen Werkes annehmen, und dieses im Zusammenhang erscheint. Geboten wurde das erste Vorspiel, Frühlingsidyll und der Rheinübergang des 79. Inf.-Regts. 1870; den Stoff bearbeitete der Tondichter selbst sehr geschickt und bühnenwirksam, die Forderung erfüllend, daß „mit Bedeutung auch alles gefällig sei": er schuf für Auge und Ohr. Die Handlung mit natürlichem Übergang aus der Romantik in die Wirklichkeit — soweit sich dies aus den Teilen feststellen ließ — erklärt die Annäherung an Lortzing („Undine").

Die Instrumentaleinleitung, fast durchweg lyrisch gehalten, erinnert in dem klaren Aufbau und der Melodienfreudigkeit an Schubert, das zarte, duftige Idyll bietet dem Spielleiter dankbare Aufgaben der Inszenierung. Die Freude des erwachten Lebens und der Liebe äußert sich in feinsinnigen Übergängen, gipfelnd in Volksreigen mit kräftigen Mazurka- und Walzerrhythmen. Scharfe Gegensätze brachte der Schluß mit Abend- und Morgenstimmung, Kirchgang, rheinischem Leben, Kriegserklärung und Rheinübergang. Das ganze Werk bekundete jugendlich leichte Schaffenskraft, reiche Phantasie, Sinn für volkstümlichen Ton, Wohlklang und echt deutschen Stil. Hugo Göhl, ein feinsinniger Musiker, hat das Festspiel für großes Orchester wirksam instrumentiert. Das unter Trommelwirbel und Pfeifenklang feldmarschmäßig mit zündendem Marsch anrückende Regiment wurde jubelnd begrüßt; als es die Nationalhymne anstimmte, erhob sich das ausverkaufte Haus von Begeisterung ergriffen und fiel jubelnd ein, so daß sich der Schluß zu einer großartigen Apotheose, einer ergreifenden patriotischen Huldigung gestaltete. Der Dichterkomponist wurde mit H. Göhl und dem Dirigenten ein halbes dutzendmal stürmisch gerufen, durch Blumen und Lorbeeren ausgezeichnet, die Wiederholung des Werkes für die nächste Woche beschlossen. Bühnenleiter mögen dasselbe aus ethischen, künstlerischen und vaterländischen Gründen prüfen und in ihren Spielplan aufnehmen!

Denselben Erfolg erzielte auch die Hymne „Heil Hindenburg" von Heinrich Peine, für Männerchor und Orchester bearbeitet von H. Göhl. Sie unterstreicht wuchtig die lapidare Wahrheit Friedrichs des Großen: „Die Stärke der Staaten ruht in den großen Männern, welche ihnen die Natur zu guter Stunde bescheert". Das war eine würdige Ehrung unsers preislichen Nationalhelden, die wahrscheinlich noch oft von stimmkräftigen Männergesangvereinen erklingen wird.

Ernst Stier

Posen Der Kriegszustand hat eine für unsere Verhältnisse sehr wesentliche Neuerung hervorgerufen: das Stadttheater mußte dazu übergehen, an Stelle der früheren Militärorchester Zivilmusiker heranzuziehen. So entstand allmählich ein eigenes Theaterorchester, das jetzt auf etwa 45 Musiker herangewachsen und so weit eingespielt ist, daß wir im vorigen Winter einige neue Werke (Schneider von Schönau, Die toten Augen, Eros und Psyche) in sehr guter Wiedergabe sehen konnten. Die Meistersinger mit Friedrich Plaschke als Hans Sachs bildeten den Schlußstein der Spielzeit. Die neue Spielzeit begann mit der „Jüdin", in der besonders Paul Papsdorf durch seine großzügige Darstellung des Eleazer fesselte. Kapellmeister Leschetitzky brachte außerdem recht gute Wiedergaben der „Hugenotten" und des „Rosenkavalier", in dem Frau Viereck eine treffliche Marschallin war. Kapellmeister Oppenheim führte sich mit „Fidelio", „Königskinder" günstig ein, sein „Fliegender Holländer" war etwas matt. Die von Kapellmeister Karl Schmidt geleitete Operette bevorzugte neben dem unvermeidlichen „Dreimäderlhaus" die gute alte Operette und ging in einer vortrefflichen „Nanon"-Wiedergabe fast in das Gebiet der komischen Oper über. Wir haben in Frl. Dölitzscher eine gute und musikalisch tüchtige Koloratursängerin, die der alten Oper (Jüdin usw.), der modernen (Sophie im „Rosenkavalier") und der Operette (Nanon) in gleichem Maße gewachsen ist, wir haben eine Altistin Frl. Janowska, die nebenbei alle sentimentalen Operettenpartien singt, auch Ausflüge ins hochdramatische Fach (Jüdin) unternimmt, einen brauchbaren lyrischen Tenor Fredy Busch, einen im Opernspielplan bewanderten seriösen Baß Theodor Gieber, einen tüchtigen Tenorbuffo Theo Bachenheimer und eine Anzahl anderer Kräfte, die man wohl erst im weiteren Verlauf der Spielzeit in größeren Aufgaben kennen lernen wird. Die Spielleitung der Oper nimmt der Charakterdarsteller Carl Ludwig Peppler wahr. Der Besuch ist andauernd gut, so daß jede Oper oft wiederholt werden kann.

A. Huch

Konzerte

Barmen Die von Professor Stronck umsichtsvoll geleitete Barmer Konzertgesellschaft erweckte in ihrer Dezemberveranstaltung Mozarts Idomeneo zu neuem Leben. Mit großer Liebe und Hingebung hatte sich der Vereinsleiter jenes Werkes des jugendlichen Meisters angenommen, welches wegen seiner großen szenischen Anforderungen und seines wenig durchschlagenden dramatischen Gehaltes niemals festen Fuß auf der Bühne fassen konnte. Dank einer vorzüglichen Wiedergabe strömte „Idomeneo" alle Wärme, Schönheit

und Lieblichkeit des Mozartischen Geistes aus. Besonders wirkungsvoll war der Doppelchor des Schiffbrüchigen und des Volkes im ersten Akt. Die Solopartien waren mit besten Kräften besetzt. Karl Erb: Idomeneo, Karola Hubert: Idamantes, Anna Stronck-Kappel: Ilia, M. Wehrhard-Poensgen: Elektra, P. Madsen: Oberpriester.

Der dritte volkstümliche Vortragsabend galt der Instrumentalmusik. Im Zusammenspiel von Franz Schuberts Trio für Klavier, Violine und Cello erwiesen sich die mitwirkenden Kräfte als tüchtige Künstler. Ausdrucksvoll zu Gehör brachte Frau Ellen Saatweber-Schlieper Beethovens Variationen über „Es war einmal ein alter Mann". Von vertieftem Musikgefühl zeugten die Cellovorträge Paul Ludwigs: Sarabande von S. Bach, Larghetto von Mozart, altitalienisches Liebeslied von Martini. Meisterhaft und lebensvoll waren die Vorträge von Frau Hedwig Schennich-Braun: Air von Bach, Menuett von Mozart, Wiener Tanzweisen von Kreisler.

Der 25. volkstümliche Musikabend der A. Siewertschen Musikschule brachte unter verständnisvoller Ausführung durch Max van de Sandt (Klavier) und Milly Sulsbacher (Alt) eine gediegene Auslese der Werke von Franz Liszt: Sonate Hmoll, Konsolation Edur Nr. 6, Am Quellenrande (aus Pilgerjahre, Heft 1), Ungarische Rhapsodie Nr. 12, ferner 5 Lieder: Über allen Gipfeln — Es muß ein Wundersames sein — Kling' leise, mein Lied — Wieder möcht' ich dir begegnen — Ich liebe dich.

Der 16. geistliche Musikabend des Bach-Vereins (Leiterin: Elisabeth Potz) stand unter dem Zeichen der „Kriegsweihnacht 1917"; er brachte unter Durchführung des Lutherschen Weihnachtsliedes „Vom Himmel hoch" deutsche Weihnachtsweisen aus alter Zeit — Arie aus einer Adventskantate von Zachow, Chöre von A. Lassus, H. L. Haßler, Stein, Bach, F. Tunder, J. Eccard, J. Topff — und instrumentale Einlagen von Gluck, Mozart, Telemann. Die Vortragsfolge zeigte in allen Teilen feinfühligen Musikgeschmack. Die Darbietung, an welcher solistisch E. Hitsegrad (Kiel [Gesang]), M. Queling (Köln [Violine]), G. Eweler (Köln [Violine]), J. Kriege (Barmen [Bratsche]), K. Reiche (Elberfeld [Cello]), E. Potz (Orgel, Leitung) beteiligt waren, genügte hohen Ansprüchen. Die geräumige Kirche war bis auf den letzten Platz gefüllt. H. Oehlerking

Kreuz und Quer

Berlin. Durch die kürzlich stattgefundenen Aufführungen der „Alpensinfonie" von Richard Strauß in Stockholm und Bern ist das Werk seit der kurzen Zeit seines Erscheinens bereits in über 60 Städten meist wiederholt zu Gehör gebracht worden.

— Zum Leiter der Orchesterkonzerte in der Berliner Philharmonie wurde Hofkapellmeister Wilhelm Furtwängler, der zuletzt in Mannheim tätig war, gewählt.

— Der Berliner Volkschor gab seinen 14. Jahresbericht heraus (1917/18). Danach haben die Künste einen starken Kriegsaufschwung genommen; doch bewiesen viele unerfreuliche Tatsachen, daß nur äußere Gründe heute die Theater und Konzertsäle überfüllen: den Berliner Großstädter hätte eine wahre Amüsierwut ergriffen. Der gegenüber hätten nur wenige Kunstinstitute ihre ernste Richtung eingehalten. Daß der Volkschor zu ihnen gehört, zeigt seine Konzertätigkeit: Haynds „Schöpfung", Mendelssohns „Elias" (dreimal), Beethovens neunte Sinfonie (viermal), Volkslieder (zweimal), Mahlers zweite Sinfonie (zweimal). Der künstlerische Leiter, Musikdirektor Max Eschke, verstand, den Chor trotz aller Kriegsschwierigkeiten auf der alten Höhe zu halten. B. Sch.

— Im Preußischen Abgeordnetenhause war die „Oberflächlichkeit" der Berliner Musikkritik zur Sprache gebracht worden. Trotzdem diese Tatsache ist, protestierten der Schutzverband der Schriftsteller und die Vereinigung eines Teils der Berliner Theaterreferenten. Man hätte besser getan, darauf hinzuweisen, daß diese tatsächliche „Oberflächlichkeit" nicht Schuld der Kritiker, sondern der ihnen aufgezwungenen Verhältnisse ist, die einerseits im Raummangel der Zeitungen, anderseits im Verhalten der Verleger und drittens in der Überfülle des Berliner Konzertgetriebes begründet liegen. B. Sch.

Bochum. Georg Schumanns „Ruth" erfuhr kürzlich in Bochum eine erfolgreiche Aufführung. Im kommenden Winter stehen solche u. a. in Königsberg, Straßburg, Heidelberg, Essen, Amsterdam bevor.

Dresden. Von Paul Büttner erscheint demnächst eine Violinsonate, die beim Musikfest in Dresden einen außerordentlichen Erfolg gehabt hat, ebenso wie sein Streichquartett bei Leuckart in Leipzig.

— Das Königl. Opernhaus bleibt vom 1. Juli bis zum 17. August geschlossen.

Frankfurt a. M. In fünf Konzerten brachte das bekannte Brüder Post-Quartett in Frankfurt a. M. eine Reihe der schönsten Kompositionen von Franz Schubert unter großem Andrang des Publikums und mit starkem Erfolge zu Gehör. Außer den Streichquartetten in Dmoll, Esdur, Amoll und Gdur hörte man das Streichquintett in Cdur, das Forellenquintett, beide Klaviertrios, Lieder und Klavierstücke, die von der Berliner Pianistin Alice Bredow und Frl. Margrit Leue aus Wiesbaden mit bemerkenswerter Künstlerschaft vorgetragen wurden.

Gera. Auf den 8. Juni fiel die hunderste Wiederkehr des Geburtstages von Wilhelm Tschirch, der mit besonderem Glück auf dem Gebiete der Männerchorkomposition wirkte. Zu Lichtenau 1818 geboren, studierte Tschirch im Königl. Institut für Kirchenmusik in Berlin, bekleidete dann die Stellung eines Musikdirektors in Liegnitz und wurde Hofkapellmeister in Gera, woselbst er hochbetagt am 6. Januar 1892 starb. Neben mannigfachen Werken für Chor und Orchester ist auch Tschirchs Oper „Meister Martin und seine Gesellen" (nach E. T. A. Hoffmann) zu nennen, die 1861 im Leipziger Stadttheater aufgeführt wurde.

Graudenz. An das Graudenzer Stadttheater wurde ein neuentdeckter Bariton namens Georg Naundorf, vordem Maschinensetzer und Hilfsschriftleiter in Kassel, verpflichtet.

Graz. Julius Schuch, der seit dem Jahre 1887 als Mitarbeiter für unser Blatt und ebensolange im Grazer Konzertsaal pianistisch tätig ist, erhielt vom Kaiser von Österreich das Kriegskreuz für Zivildienste II. Klasse.

Hamburg. Hier wollen sich die Philharmonische Gesellschaft und der Verein Hamburgischer Musikfreunde zu einem großen Konzertverein zusammenschließen, derart, daß die Philharmonische Gesellschaft in den jüngeren Verein Hamburgischer Musikfreunde übergeht. Die philharmonischen Konzerte werden wie bisher weitergeführt.

Karlsruhe. Dem Karlsruher Hofoperndirektor Cortolezis ist die selbständige Leitung der Hofoper übertragen worden.

Kiel. Königl. Musikdirektor Ludwig Neubeck, Studiendirektor am Konservatorium der Musik in Kiel, vordem Opernleiter der Vereinigten Theater, wurde ab Herbst d. J. zum Leiter des Rostocker Stadttheaters gewählt.

— Königl. Musikdirektor Neubeck hat auch in diesem Winter Sinfoniekonzerte veranstaltet, deren Reinertrag Kriegswohlfahrtszwecken überwiesen wurde. Als Gäste waren verpflichtet: Fr. v. Vecsey, Prof. Boehe, Prof. Zöllner, Martha Weber, Wilhelm Guttmann, Prof. Kaun, Waldemar Stegemann und Gustav Havemann. Zur Erstaufführung gelangten folgende Werke: W. Niemann: Deutsches Waldidyll (Uraufführung), Ernst Boehe: Tragische Ouvertüre, H. Zöllner: Tragische Sinfonie Emoll Nr. 4, A. Ebel: Hebbel-Lieder, G. Mahler: Lieder eines fahrenden Gesellen, H. Kaun: Märkische Suite Nr. 1. In den von Neubeck geleiteten Volkskonzerten des Vereins der Musikfreunde gelangte zu Gehör: Cornelius: Ouvertüre zum Cid, Spohr: Klarinettenkonzert Nr. 1 Cmoll, Liszt: Tasso, Strauß: Tod und Verklärung, Schubert: Hmoll-Sinfonie, Volkmann: Serenade Nr. 3 Dmoll, Zöllner: Vorspiel zum 5. Akt der „Versunkenen Glocke". Außerdem ein Schillings-Abend (Vorspiele zu „Ingwelde" und „Pfeiffertag", „Hexenlieder" „Glockenlieder"). Die von Neubeck geleitete Liedertafel brachte u. a. zu Ehren von Bruchs 80. Geburtstag: „Frithjof" zur Aufführung. Der Chorverein veranstaltete außer mehreren Liederabenden einen Richard Wagner-Abend unter Mitwirkung von Martha Weber und Richard Schubert. Der Erfolg dieses Abends war so groß, daß er zweimal wiederholt werden mußte.

Köln. Das Kölner Stadttheater nahm die dreiaktige Oper „Jenufa" von Leo Janacek, die in Wien und Prag beträchtliche Erfolge hatte, zur ersten reichsdeutschen Aufführung an.

Leipzig. Hermann Bischoffs zweite Sinfonie, die bereits in Hamburg und Essen sehr erfolgreiche Manuskriptaufführungen erlebt hatte, ist soeben bei F. E. C. Leuckart in Leipzig erschienen. Der gleiche Verlag veröffentlicht demnächst noch eine Reihe weiterer Orchesterwerke, so u. a. Variationen über ein altdeutsches Volkslied von Joseph Haas, die Hofkapellmeister Laber in Leipzig und Gera nach der Handschrift mit bestem Gelingen zu Gehör gebracht hat, Joseph Mraczeks „Orientalische Skizzen" für Kammermusikorchester, deren Erstaufführung sich Hofkapellmeister Laugs für Berlin und Kassel gesichert hat.

— Der Oberspielleiter der Leipziger Oper Dr. Lert erhielt einen Ruf an die Wiener Hofoper.

Mainz. Für das Mainzer Stadttheater wurde Elisabeth Faßbinder-Bertram vom Kölner Stadttheater als dramatische Sängerin verpflichtet.

Mannheim. Das dem Institute für höheres Klavierspiel (Direktion: Friedrich Häckel) angegliederte Seminar zur Ausbildung von Musiklehrern und -lehrerinnen (gegründet 1916) konnte kürzlich sein erstes Examen abhalten. Den Befähigungsnachweis zur Ausübung des Musiklehrberufs erbrachten vier Bewerberinnen mit sehr befriedigendem Ergebnis. Das Prädikat „Sehr gut" konnte Frl. Elisabeth Stärck zuerkannt werden, sie wurde von der Direktion als Lehrerin für Klavierspiel für das Institut verpflichtet. Als Prüfungskommissäre waren zugegen Josef Pembaur, Professor am Königl. Konservatorium in Leipzig, und Theodor Wiehmayer, Professor am Königl. Konservatorium in Stuttgart. Als Fachlehrer der Seminarabteilung zeichneten für den praktischen Teil Direktor Häckel, für den musiktheoretischen Teil Musiklehrer Böres und für den schulwissenschaftlichen Teil Rektor Wiederkehr.

— Prof. Karl Zuschneid, seit 11 Jahren Direktor der hiesigen städtischen Hochschule für Musik, tritt mit Ende des laufenden Schuljahres von der Leitung genannter Anstalt zurück. Willy Rehberg und Max Weiker werden seine Nachfolger sein. Zuschneid blickt auf eine erfolgreiche Tätigkeit zurück. Seine Schule zählt Zurzeit weit über 1200 Schüler und das von ihm daran angegliederte Seminar zur Ausbildung tüchtiger Musiklehrerinnen hatte die besten Erfolge aufzuweisen. Seine Klavierschule hat die größte Verbreitung gefunden, seine Abhandlungen über musikalische und musikpädagogische Fragen werden in Fachkreisen allgemein geschätzt. Die vorzüglich geleitete und rasch empor gekommene Anstalt verliert in ihrem Direktor einen erprobten und gewissenhaften Organisator, dazu einen vortrefflichen Lehrer.

München. Generalmusikdirektor Franz v. Fischer, der bekannte Operndirigent, ist in München 69 Jahre alt einem Schlaganfall erlegen. Fischer lebte seit 1913 in München im Ruhestand. Von 1880 bis 1913, während der Glanzzeit der Münchener Hofoper, hat er im Vordergrunde des Münchener Musiklebens gestanden. Er war jahrelang neben Levi der alleinige Parsifaldirigent in Bayreuth.

München. Das Münchner Hoftheater nahm die komische Oper „Herr Dandolo" von Rudolf Siegel an.

— Paul Gräners neue Oper „Theophano", deren Text von Otto Anthes herrührt, erlebte am Münchner Hoftheater ihre erfolgreiche Uraufführung.

Salzburg. Im Mai vorigen Jahres kaufte das Mozarteum in Salzburg das Geburtshaus Mozarts in der Getreidegasse an. Durch die energische Tätigkeit des kunstsinnigen Bürgermeisters von Salzburg, Max Ott, wurde die hierfür erforderliche Summe von rund 200000 Kr. in kurzer Zeit aufgebracht. Das Geburtshaus, in dem schon seit dem Jahre 1880 in den Wohnzimmern der Familie Mozart das Mozart-Museum untergebracht ist, soll in allen seinen Räumen für die Zwecke dieses Museums zur Verwendung gelangen. Zur Durchführung dieser Absicht hat das Mozarteum einen eigenen Ausschuß aus den Mitgliedern des Kuratoriums gewählt, dem ein Beirat zur Seite steht.

Stuttgart. Der Stuttgarter Oberspielleiter Dr. Franz Hoersth lehnte einen Ruf an die Wiener Hofoper ab.

Tübingen. Der Tübinger Universitätsmusikdirektor Prof. Volbach erhielt einen Ruf als städtischer Musikdirektor nach Münster i. W.

Wien. Die Wiener Volksoper brachte die erste Aufführung der Oper „Abbé Innocent" von Johannes Bandt, Musik von Max Ast. Der Inhalt des Textbuches dreht sich um ein gewagtes erotisches Abenteuer, die Musik des bisher unbekannten Wiener Komponisten verrät Begabung.

Zell am See. Auf dem Dachboden einer hiesigen Villa ist kürzlich unter verschiedenen alten Noten und Büchern ein kleines 30 Seiten starkes Heft aufgefunden worden, das drei bisher unbekannte Quartette von Franz Schubert enthalten soll. Die Quartette sind für Flöte, Gitarre, Viola und Baß gesetzt. Dem Notenhefte lag ein vergilbter Zettel bei, der den kurzen Satz trägt: „Dies hat Franz selbst geschrieben". Die Vorfahren des gegenwärtigen Besitzers der Villa sollen mit Schubert eng befreundet gewesen sein.

Verantwortl. Schriftleiter: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes, Leipzig. — Verlag von Gebrüder Reinecke, Hof-Musikverlag in Leipzig, Königstraße 2. — Druck von Robert Noske, Borna-Leipzig.

Neue Zeitschrift für Musik

Begründet 1834 von ROBERT SCHUMANN

Seit 1. Oktober 1906 vereinigt mit dem »Musikalischen Wochenblatt«

Unabhängige Wochenschrift für Musiker und Musikfreunde

85. Jahrgang Nr. 26

Jährlich 52 Hefte. — Abonnement vierteljährlich M. 2.50. Bei direkter Frankozusendung vom Verlag nach Österreich-Ungarn noch 75 Pf., Ausland M. 1.30 für Porto.

— Einzelne Nummern 40 Pf. —

Schriftleitung: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes

Hauptgeschäftsstelle und Verlag: Gebrüder Reinecke, Hofmusikalienverleger

Fernsprech-Nr. 15085 LEIPZIG Königstraße Nr. 2.

Donnerstag, den 27. Juni 1918

Zu beziehen durch jedes Postamt, sowie durch alle Buch- und Musikalienhandlungen des In- u. Auslandes.

Anzeigen: Die dreigespaltene Petitzeile 30 Pf., bei Wiederholungen Rabatt. Der Verlag des Blattes, sowie jede Annoncenexpedition nimmt solche entgegen

Goethe und Mozart

Von **Hans Schorn** (Baden-Baden)

Manches ist schon über „Goethes dunklen Trieb zu Mozarts spielender Ethik" (wie O. Bie in der „Oper" sagt) geschrieben worden, ohne daß diejenigen, die diese Meinung äußerten, sonst allzuhoch von Goethes musikalischen Kenntnissen dachten, noch sich darüber klar wurden, warum Goethe gerade in seiner ersten Weimarer Zeit, die doch in hohem Maße der Singspieldichtung gewidmet war, nicht den Weg zu Mozart als seinem eigensten Komponisten fand. Es wird dann gewöhnlich so dargestellt, als habe sich Goethe gutwillig, ohne besonderen Grund mit musikalischen Ratgebern wie Kayser, Reichardt, dann Eberlein und Zelter begnügt und sich von ihnen sogar beeinflussen lassen — während die auf uns gekommenen Briefe und Unterhaltungen denn doch eine andre Sprache reden und auch hier Goethes selbständiges Urteil beweisen. Immerhin mag man es mit Karl Storck (in dessen Mozart-Biographie) tragisch finden, daß Goethe nach der „Entführung aus dem Serail", die ihm den größten Eindruck machte, auf der Suche nach einem geeigneten Komponisten für seine Singspieltexte nicht mit Mozart zusammen kam, wo doch dieser um dieselbe Zeit ebenso fruchtlos sich nach einem neuen Operntext sehnte. Falsch ist es aber nun, anzunehmen, der böse Zufall allein habe hierbei seine Hände im Spiel gehabt, und in einer historischen Erledigung der ganzen Frage wäre es besser, wenn man auch die Gänsefüßchen bei dem „unmusikalischen" Goethe wegließe und nach realeren Gründen suchte, die eine engere Zusammenarbeit der beiden Klassiker ausschlossen. In Friedrich Gundolfs bedeutendem Goethe-Buch finde ich nun einen Beethoven-Aufsatz, der Bettinens gescheiterten Versuch, Goethe und Beethoven zusammenzubringen, nur deshalb als unmöglich hinstellt, weil von vornherein eine Vereinigung des höchsten plastischen Vermögens (Goethes) mit dem höchsten musikalischen*) erfolglos gewesen sei. Nach dem sprachlichen Ausdruck von heute hat Gundolf sicherlich recht; aber es ist sehr die Frage, ob Goethe den zweiten musikalischen Titanen, der ihm da in Teplitz gegenübertrat, schon als solchen empfunden hat, ob nicht vielmehr hier auf Goethes Seite eine gewisse Unkenntnis vorlag, die einer Voreingenommenheit zugunsten — Mozarts höchst aristokratischer Kunst gleichkam. Denn Goethes Aussprüche über Beethoven sind nirgends deutbar und greifbar und offenbaren an keiner Stelle ein tieferes Erfassen des neuen Phänomens. Dabei gehörte Goethes Glaube vielzusehr Mozart, dem er gern die „dämonische Kraft des Genies" zugestand, das nämliche ahnungsvolle Attribut also, mit dem er sonst sein eigenes Schicksal, das Zentrum der eigenen überpersönlichen Gewalt auszudrücken pflegte. Wenn unsere Schaukraft Goethe gegenüber noch irgendwo nicht bedingungslos und hemmungslos geklärt ist, so bedarf es sicher nicht der erläuternden Kapitel: Goethe und Beethoven, da dieser, merklich entrückt, außerhalb des Goetheschen Gesichtskreises steht und eigentlich nur noch in Goethes Altersjugend hineinleuchtet, sondern eher einer ausführlichen Darstellung der Beziehungen zu Mozart, dem Goethe von früher Jugend an nicht unverpflichtet war, der trotz persönlichen Fremdseins in seinen Selbstbesitz übergegangen war und ihm eigenwertigen großen Zuwachs gebracht hat. Goethe und Mozart ist folglich nicht übergeistig, auch nicht mephistophelisch, sondern sittlich und künstlerisch zu verstehen, auch menschlich; denn Goethe ehrte an ihm nicht allein den theatralischen Genius.

Man hat Mozart gerne und oft mit Goethe verglichen, in den „Mitschuldigen" auch ein Seitenstück zu „Figaros Hochzeit" entdecken wollen, das denselben Geist der Frivolität atme und demnach eine Verständigung hätte erleichtern können. Goethe hatte außerdem vierzehnjährig Mozart als Wunderkind in einem Frankfurter Konzert gehört (30. Aug. 1763), und der alte Geheimrat bewahrte diese Erinnerung und Mozartbriefe getreulich in seiner Handschriftensammlung, hatte auch Interesse für Mozarts Vater und dessen Violinschule. Und als die Kunde von Mozarts Tod nach Weimar kam, sprach er die bedeutenden Worte Mozart sei gestorben, nachdem er seine Mission, seine Sendung erfüllt habe: Er mußte ihn und sein Werk sehr genau gekannt haben, ihn authentisch erlebt, in ihm die Verkörperung seines Ideals gesehen haben. Wenn man das Verhältnis zwischen Goethe und Beethoven bei aller gegenseitigen Achtung — schrieb doch Goethe kurz nach der Begegnung an Christian Vulpius: „Zusammengefaßter, energischer, inniger habe ich noch keinen Künstler gesehen" — unter

*) Diese beiden äußersten Pole künstlerischen Erlebens hat übrigens schon Paula Scheidweiler in ihrem Buch „Der Roman der deutschen Romantik" festgelegt. Es mag hier interessieren, daß auch die Dalcroze-Methode das Psycho-Physische dieser Gegenüberstellung sich zu eigen gemacht hat und eine Lösung des Problems in den dem klanglichen Wert entsprechenden körperlichen Rhythmen gefunden haben will.

dem dritten Bilde zweier entgegengesetzter Kräfte immerhin verstehen kann, die trotzdem in ber Annäherung ihrer Werke zu wirksamer Aktivität gelangten, so läßt sich nicht einmal theoretisch ein ähnlicher Vergleich zu Mozart aufstellen, Denn die Bildungsstufe Mozarts, so schwer sie im einzelnen nachzuprüfen ist, war nicht auf annähernd derselben Höhe; Mozart hatte vom werdenden deutschen Klassizismus keine Ahnung, und es ist noch ein Zufall zu nennen, daß ihm wenigstens Goethes „Veilchen“ unter die Augen kam. Sonst blieb ihm Goethe unsichtbar und schloß seinerseits ein Näherkommen aus. Wir können das freilich bedauern. Mozart wären manche Enttäuschungen und Unsicherheiten, wie nach der Don Juan-Erstaufführung in Wien, erspart geblieben, hätte er gewußt, daß man ihn in Weimar besser verstand und dort das Wort prägte, das abscheuliche „Komponieren“ passe nicht zu dieser Meisterschöpfung. In Weimar brauchte man auch nicht erst auf Haydns Ausruf, Mozart sei der größte Komponist, zu warten, um diesen als solchen zu erkennen. Mozart suchte aber den ihn verstehenden Gegenspieler, der in der reinen Oper ebenfalls die günstigste aller dramatischen Formen sah, nicht auf, da er nichts von ihm wußte, während Goethes rasches Verständnis für die Einzigkeit dieses Originalgenies um so erstaunlicher ist, als im nahen Berlin damals samt und sonders noch Ditterdorfs Lustspiele den Mozartschen Opern vorgezogen wurden...

Didaktisch mag es ein Fehler Goethes gewesen sein, daß er auch in diesem außergewöhnlichen Fall so anspruchsvoll war, nicht aggressiv zu werden, sondern abzuwarten, bis Mozart vielleicht zu ihm kam, und damit ein Ereignis in die Ewigkeit hinausrückte, das später einem minderbegabten Mendelssohn nicht mehr viel nützen konnte. Aber in anderer Form fehlte bei der ihm angeborenen Neigung zur musikalischen Poesie nicht der Antrieb, sich offen zu Mozart zu bekennen und mittelbar wenigstens erzieherische Werte von dieser einzigartigen künstlerischen Abteilung zu geben: in mustergültigen M o z a r t - A u f f ü h r u n g e n in Weimar, solange das Theater unter seiner Leitung stand (1791 bis 1817). Am häufigsten aufgeführt wurden da die Zauberflöte (82), Don Juan (68), Entführung (49). Wie Wilhelm Bode (in Goethes Schauspieler und Musiker) berichtet, brachten die Mozart-Vorstellungen nächst Schiller auch den größten Gewinn; und Goethe schuf ihnen sehr bemerkenswerte rationelle Vorbedingungen, so daß sie gleichzeitigen Berliner Aufführungen vorgezogen wurden. Die volle Bedeutung dieser Tat wird uns erst klar, wenn wir an die damals an mittel- und norddeutschen Hofbühnen übliche glanzvolle Pflege der italienschen Oper denken und uns vergegenwärtigen, daß nach der Völkerschlacht bei Leipzig noch (1819) der Intendant in Dresden seinen Posten aufgeben mußte, weil er einer Gleichsetzung der deutschen Oper dort das Wort redete. Weimarer Geist begriff in sich also viel früher auch die Bedeutung der deutschen Oper als ebenbürtiger Vermittlerin zwischen Geist und Welt, und Goethes selbständiges Eintreten für Mozart war kein bloßes Experiment, wenn es auch auf Kosten von G l u c k ging. Denn erst nach Goethes Ausscheiden wird in Weimar Gluck wieder mehr aufgeführt, für den Goethe nach der ersten Weimarer „Entführung“ alles Interesse verloren hatte. Verschiedene Umstände hatten ja gleich nach seiner Ankunft in Weimar eine Zusammenarbeit mit Gluck begünstigen wollen. Herder und Wieland standen im Verkehr mit diesem, Goethe selbst hatte sich nach dem Tode der Nichte Glucks an einer großen Idee für ihn begeistert, ließ sie aber nach Wochen wieder fallen und hatte für das „Ersatz“stück, Wielands Alceste, nur — Spott übrig. Aus der Gattung, die Gluck bevorzugte, konnte Goethe nichts machen. Das Bestimmt-Dekorative der Gluckschen Manier gehörte vollends, nachdem er mit großem Eigensinn bei Mozart halt gemacht hatte, nicht mehr zu seinen ästhetischen Forderungen, noch weniger dessen Anspruch, nur ein Seelisches im musikalischen Drama wiederzugeben. Da Anselm Weber in seiner Musik zu Goethes „Epimenides“ (1816) wieder stark zur Gluckschen Art neigte, verstimmte er nicht nur Goethe, sondern forderte ebenfalls den Spott der Musiker heraus, obwohl zeitgenössische Ästhetiker seine Arbeit über alles lobten. Und da dieser Spott auch nicht vor dem von Weber getonten Goethe halt machte, schwor Goethe, keine eigenen Dichtungen mehr mit Orchester aufführen zu lassen. So hatte er zu Mozart, der ihn jetzt fehlte, seine Weimarer erzogen und ihnen auch schon den allzu engherzigen nationalen Standpunkt Glucks verleidet!

Wo immer Goethe von Musik und Musikern spricht, drängt sich Mozarts Namen auf seine Lippen oder redet er ganz in dessen Geist. Es ist eine große Lücke für unsere Goethe-Kenntnis, daß er diese allenthalben verstreuten Aufzeichnungen nicht gesammelt hat. Denn als Fragmente haben sie für manchen leider nur artistischen Wert; und viele sind geneigt, an der Unübersichtlichkeit dieser allerdings nicht grade weltgeschichtlichen Reflexionen wieder den Musikern, mit denen Goethe tatsächlich in persönlicher Berührung kam — von seinem Klavierlehrer Bißmann an —, die Schuld zu geben. Es wundert mich auch, daß Gundolf z. B. Goethes Bemühungen um das Singspiel nebensächlich ansieht und behauptet, Goethe habe derlei nur als weimarischer Hofmann und maître de plaisir geschrieben. (Ähnliches sagt übrigens auch Proelß!) So oberflächlich liegen diese Dinge, die von starker Ergriffenheit und langjähriger Kunstbesinnung zeugten, nicht. Richtig ist allerdings, daß Goethe neben der französischen Operette nur wenig deutsche Singspiele und italienische komische Opern kannte, als er an die eigene Arbeit ging, deren Kenntnis sogar noch in Italien selbst vertiefte, Cimarosa besonders schätzen lernte, aber sehr froh war, als Kayser in Rom erschien und so mit der Musik den Reigen schloß, den die Künste um ihn gezogen hatten. Stets fühlte sich Goethe mehr zur opera buffa als zu opera seria hingezogen. Darin mag auch ein Grund seiner Absage an Gluck zu suchen sein, der ihn doch bedingungslos bewunderte. Und zur Beurteilung der eigenen Singspielversuche kann wohl auch der ungeheure Erfolg mit in Rechnung gezogen werden, die Leute wie Hiller, Benda, Reichardt davontrugen. Trotzdem: Mozarts Nähe ist in all den Opernplänen Goethes fühlbar. Instinktiv schritt Goethe auch hier voran, für den Stoff und nicht für die Musik verantwortlich, wie er schon (nach der Erzählung in Wilhelm Meisters Lehrjahren) auf seinem Puppentheater den großen Fehler beging, Stücke nur zu agieren, die eigentlich gesungen werden mußten. Wenn seine Singspiele — auch literarisch genommen — keine Werke ersten Ranges sind, so ist das nicht der Augenblickslaune oder einem irgendwie widerspenstigen Willen zuzuschreiben, sondern dem verhängnisvollen Irrtum, daß Goethe bei ihrer Abfassung

geradezu literarisch verfuhr und das Losungswort seiner Gedichte: „Nicht nur lesen, immer singen!" außer acht ließ. Goethe mühte sich wohl, im äußeren Rhythmus auf musikalische Wirkungen hinzuarbeiten, trotzdem wurden sie keine fest fundamentierten Kunstwerke, da sie hiermit schon romantisch-musikalischen Tendenzen zustrebten und in den Figuren selbst das typisch Unrhythmische, Unharmonische festlegten, so daß seinen Komponisten keine Möglichkeit mehr gegeben war, nach Mozarts Hauptforderung zu verfahren, die Poesie schlechterdings der Musik gehorsame Tochter sein zu lassen. Gerade weil Goethe selbst der größte Sinfoniker der Worte auch in all den Opernplänen blieb, die über seinen Tisch gingen und so seine Vertoner zwang, das Dichterisch-Dramatische überall dem Musikalisch-Theatralischen voranzustellen, wäre ein Zusammengehen mit Mozart unmöglich geworden, da dieser bekanntlich souverän das Gegenteil verlangte und selbst tat. Das ist ein triftiger Grund mehr, der uns kaum bedauern läßt, daß Haydn nicht auch Goethe, von einigen Freunden um eine Singspielkomposition angegangen, ausdrücklich an Mozart verwies (1787).

Goethes musikdramatische Versuche — von den im Geschmack des französischen Schäfers- und Lustspiels gedichteten Stücken an — mußten also Durchgangs-, Übergangsprodukte bleiben, wiewohl es ihm (nach Scheidweilers wohlbegründeter Darstellung) in andern Werken gelang, die Grundarten künstlerischen Erlebens — das plastische Welterfassen und die musikalische Verlorenheit — in höherer Einheit — literarisch — zu überwinden, und obwohl er in manchen Ansichten mit Mozart übereinstimmt, so z. B. in der Forderung, daß entgegen den Verhältnissen der Wirklichkeit die Leidenschaften nie bis zum Ekel in der Oper ausgedrückt werden dürften*), oder daß der Komponist sparsam mit seinen Mitteln umgehen solle, was wiederum ganz der Goetheschen Anschauung entsprach. Zur genauen Gegenüberstellung ihrer Ansichten, die sich trotz vielen fundamentalen Unterschieden nicht nur zufällig trafen, fehlt uns leider auch Mozarts geplante eigene kleine musikalische Kritik, in der er theoretisch seine theatralischen Elemente erläuternd zusammenfassen wollte. Sie hätte als freundliches Geschenk an die Nachwelt ebenso wie Goethes ungeschriebene Musikästhetik viel zum bessern Verständnis seiner Werke beitragen können und ernsthaftere Versuche, seine einzigartige Stellung zu begreifen (wie es endlich Hermann Cohen getan hat), wohl schon früher gezeitigt. Wenn Goethe damals weithin hörbar es ausgesprochen hätte, daß er über seine Zeit und über den Augenblicksenthusiasmus der Wiener hinaus in Mozart jene Kraft sah, bestimmt, von Geschlecht zu Geschlecht fortzuwirken, die sobald nicht erschöpft und verweht sein dürfte, so hätte er damit in Deutschland viel genützt und namentlich auch manche Irrwege vermeiden helfen, die später in rein technischer Beziehung Dichter und Komponisten betraten. Seinem scharfen Blick war es ja auch nicht entgangen, welche Bedeutung das Leitmotiv als dramatischer Faktor besitzt (an Kayser, Dez. 1779)!

Wenn wir heute bei Hermann Cohen nachlesen, welch neue Probleme Mozarts Erscheinung aufwarf, als er seine Texte mit der dramatischen Idee zur kompliziertesten musikalischen Form der Oper verband, tritt Goethes klare Erkenntnis dieses grandiosen Willensaktes noch mehr aus der Zwielichtstimmung und hat keine untergeordnete Bedeutung mehr, zumal nachdem er von Italien zurückgekehrt die ästhetischen Gefährlichkeiten, die da auftauchten, stärker ahnte. Die eigenen früheren Opernpläne mochten ihm gleichgültig und farblos scheinen; er legte sie ganz beiseite, brach auch den Verkehr mit Kayser ab, der schon gar keinen Blick für Mozarts reformatorische Größe hatte, ohne daß wir ihm Schuld daran geben können — wir mußten ja auch über Marschner lachen, der schrieb, Wagner sei zwar ein geistreicher Mensch, aber kein guter Musiker, und über Fr. Schlegel, der brieflich äußerte (1793), Mozarts Musik atme in jedem Laut Eitelkeit und weichliche Verderbtheit. Goethe kam mit Mozart dem Gipfel des Olymp immer näher (man vgl. etwa seinen Brief an Schiller, der den Don Juan als das Opernideal lobt). Und selbst wenn Goethe an Mozart das Zunächst-Wahre nur gesehen hätte, so ist es doch eine verschärfte Frage, warum er sich jetzt ganz dessen Werk widmet und neben Bach eigentlich nur ihn als Musiker anerkennt. Außerdem: Wie Friedrich der Große in Berlin die Musik erst wieder aus ihrem Todesschlaf erweckte, so hat es jetzt Goethe mit den Weimarer Kapellisten getan, die bei Goethes Ankunft aus Eberlein, sieben Gesellen und acht Lehrbuben bestanden. Aus denen wird sein Mozart-Orchester, und mit ihnen löst er das klassische Problem stilgerechter Mozart-Aufführungen. Es ist doch für Goethe, der kurz zuvor und nebenher noch Schauspiele mit eingelegten Liedern empfahl, sehr bezeichnend, daß er z. B. Mozarts Musik zum „Schauspieldirektor" nach Weimar übernahm, daß der Titus unter seiner Leitung dort einstudiert, die Zauberflöte nach seinen Anweisungen besetzt wurde, der „Don Juan" nicht als Klischeeoper gespielt wurde. Sängerinnen wie die Frau K. Eberleins, die als Blondchen in der Entführung und als Gräfin in „Figaros Hochzeit" in Weimar sehr gefeiert wurde, zog er gern zu seinen musikalischen Bewirtungen; und wenn wir hören, daß der alte Goethe noch ein Quartett Mendelssohns, über das er sich klar werden wollte, sich vorspielen ließ, dürfen wir, ohne besondere Zeugnisse dafür zu besitzen, auch annehmen, daß Mozart ebenso in seinem häuslichen Kreis gepflegt wurde. Es mag nur auffallen, wie wenig Goethe in Weimar „Figaros Hochzeit" aufführen ließ. Die Handlung kann auch Goethes höfisches Empfinden gestört haben. Wir wissen ja, daß der Kaiser in Wien deshalb das Stück absetzen ließ, und Iffland erzählt uns („Über meine theatralische Laufbahn"), daß schon das gesprochene Werk in München z. B. Mißfallen erregte und verboten wurde.

Wenn Goethe aus gleichen Gründen über Schillers „Kabale und Liebe" Klage geführt hat, wird jedenfalls die andre Annahme hinfällig, er habe Mozarts Frivolität darin bedauert oder als sittenstrenger Richter gar dem „einzigen Mozart" bittere Vorwürfe gemacht, die sich vielleicht auch noch auf Anekdoten aus dem Privatleben stützten. Goethe liebte die heitere Art des Rokoko, das kann auch erklären, warum von den Konzertwerken Mozarts gar nicht gesprochen wird, die Goethes ausschließlichem Interesse an der Oper — sein Wunsch war immer noch, die deutsche Oper mit einem eigenen Werk zu beschenken — zu fern lagen und dem Dilettanten (hierfür), der über mäßiges Klavier- und Violoncellspiel nicht hinausgekommen war, keine ernsthafte Anregung

*) Man weiß ja, daß R. Wagner später wieder dem Opernstil das Fehlen der höchsten Leidenschaftlichkeit, z. B. im Auftritt der Donna Anna, zum Vorwurf gemacht hat.

boten. Vielfaches davon mag Goethe überhaupt unbekannt geblieben sein; denn was er über Bach gesagt hat und wie er sich namentlich über dessen Suiten äußerte, läßt vermuten, daß ihm das künstlerische Verständnis für Mozarts Klaviersachen z. B. nicht gemangelt hätte. So fehlen in dem engen Verhältnis zu Mozart all die Gefühlstöne nicht, die sich aus einer einseitigen Vorliebe ergeben. Hauptsache aber bleibt, daß Goethe mit seinen Mozart-Aufführungen den Weimarern weder einen Augen- noch Ohrenschmaus bieten wollte. Dagegen spricht die Beständigkeit und Gründlichkeit der Ausarbeitung, dagegen spricht ebenso die Tatsache, daß neben der Betonung des griechischen Genius Goethes aktives Interesse am Theater ganz nach der liebenswürdigen Kunst Mozarts orientiert war. Man kann diese Art Bühnenfestspiele also an einem eben aus gesellschaftlichen Verpflichtungen entstandenen Institut nicht hoch genug bewerten, nachdem Schiller noch kurz zuvor bewiesen hatte, daß alle derartigen Einrichtungen kunstfeindlich seien. Ein unzweifelhaft deutlicheres Beispiel für Goethes Mozart gegenüber bewiesene Pietät ist ja noch seine langjährige Vorarbeit zu einem zweiten Teil der Zauberflöte, der durch seinen Schwager Vulpius und dessen Weimarer Bearbeitung der Oper veranlaßt wurde*). Wie schon angedeutet, hatte diese intensive Beschäftigung mit Mozart für Goethes eigene musikdramatische Produktivität die eigenartige entgegengesetzte Wirkung, daß er bis 1816 keine Werke mehr vertonen ließ und Eberlein nur erlaubte, zur „Proserpina“ melodramatische Begleitmusik zu schreiben. Ob diese Entwicklung, trotzdem es ihn innerlich noch immer zur Oper drängte, sich wesentlich geändert hätte, wenn Goethes frühere singspielreichste Periode nicht mit Mozarts opernärmster Zeit (1782—1786) zusammengefallen wäre und somit leichter ein persönliches Zusammenfinden sich ergeben hätte, ist mit einzelnen Für und Wider nicht zu entscheiden. Wir wissen nur noch, daß Goethe bei der letzten Arbeit am „Faust“, der, wie er sagte, als Drama anfange und als Oper endige, der in gewissem Sinne die Studien zur „Zauberflöte“ fortsetzte, Mozarts Mithilfe, namentlich bei der opernhaften Anlage des Helenaaktes, schmerzlich vermißte.

So blieb Goethes Verhältnis zu Mozart — in seiner letzten Intendantenzeit getrübt durch den ärgerlichen Einfluß, den in Opernangelegenheiten allmählich die Sängerin C. Jagemann ausübte — im großen und ganzen ein Sieg des Augenblicks, der den zeitgenössischen Weimarern zugute kam. Indem er den ihn über alles lockenden Genius selbst nur aus der Ferne bewunderte, ist die andere Frage gegenstandlos, ob ein persönlicher Verkehr uns so manche groteske Opernverarbeitung Goethescher Stoffe, einen Werther, Faust, Mephistopheles, ein Gretchen, eine Mignon und eine Bajadere erspart hätte, ob Mozart selbst die Musik zum zweiten Teil der Zauberflöte hätte schreiben können oder etwas mit „Jery und Bätely“ hätte anfangen können, selbst wenn ihm der neue Schluß von 1825 vorgelegen hätte, um von den veritabeln Opern Goethes „Erwin und Elmire“, „Claudine von Villa Bella“, „Großkophta“ usw. ganz zu schweigen. Wir hätten dann überdies Mozart und kein Ende! So mag heute das zeitliche Zusammentreffen der beiden Großen, wie es nun einmal historisch sich ergab, mehr als Sinnbild empfunden werden, und über manche innere Ungleichartigkeit soll dabei hinweggesehen werden, um uns daraus zum Nutzen eine ideale Gleichung vom musikalischen und dramatischen Talent zu ziehen. Goethes Äußerungen über Mozart sind insofern einseitig bedingt, als er sich in seinen Anschauungen über die Oper vielfach von Diderot beeinflussen ließ und dessen moralisierende Tendenz teilte. Sie lesen sich deshalb aber nicht als willkürliche Eingriffe und Tagesmeinungen, sondern immer noch als allgemeingültige Worte. Die „gute Oper, die für sich eine kleine Welt ausmacht“, wie Goethe in dem programmatischen Gespräch über „Wahrheit und Wahrscheinlichkeit der Kunstwerke“ sagt, ist ihm eben immer Mozarts Oper geblieben; alles, was er über die „Notwendigkeit in der Musik“ äußert, bezieht sich auf diesen, und selbst die Schilderung in der pädagogischen Provinz (W. M.s Wanderjahre) deutet Mozarts melodischen Gesang als bestes Erziehungsmittel. Erst R. Wagner, der auf höherer Stufe, als Goethe und seine Zeitgenossen E. T. A. Hoffmann und Wackenroder es ahnten, die Oper noch einmal verjüngte, hat wieder so positive Worte von gleich eindringlicher Geistigkeit und Allgemeinheit gesprochen.

*) Wenig bekannt ist überdies, daß Goethe außer im „Märchen“ an die Popularität der Zauberflöte auch in „Hermann und Dorothea“ erinnert. Erwähnt sei auch, daß Raimund, durch den Erfolg des Textbuches angeregt, einen bösen zweiten Teil der Zauberflöte den Wienern vorsetzte.



Das Märchen vom Ungarn Liszt

Von **Bruno Schrader**

Als Franz Liszt geboren wurde, glänzten in der Welt zwei strahlende Kometen: einer am Himmel und einer auf der Erde. Letzterer war der große Kaiser Napoleon. Unter seinen lapidaren Aussprüchen befindet sich einer: „Die Lüge, einmal geboren, stirbt nie“. Franz Liszts Leben oder vielmehr das, was darüber geredet wird, bietet dazu mehr als ein Beispiel dar. Als ausgemachte Tatsache gilt, daß der Meister ein Ungar war. Betrachten wir die Sache näher!

Schon in seinen jungen Jahren war diese ungarsche Nationalität gar keine so ausgemachte Sache. Heinrich Heine, der mit dem großen Pianisten viel in Paris verkehrte, spöttelt in seinen ergötzlichen Kunstberichten „Lutetia“: „Er ist hier der moderne Homer, den Deutschland, Ungarn und Frankreich, die drei größten Länder, als Landeskind reklamieren, während der Sänger der Ilias nur von sieben kleinen Provinzialstädten in Anspruch genommen ward“.

Für die Volksstammeszugehörigkeit eines Menschen entscheidet nicht sein zufälliger Geburtsort und seine äußere Staatsangehörigkeit, sondern seine direkte Abstammung und seine Muttersprache. Würde ein Chinese, der sich im Deutschen Reiche naturalisieren läßt oder dort von chinesischen Eltern geboren wurde, deshalb den wirklich Deutschen zugerechnet werden? Wer sieht Händel als echten Engländer an, weil er in Great Britain naturalisiert wurde und stets Wert darauf legte, als ein loyaler Untertan seines englischen Königs zu gelten?

Ort und Gegend, wo Liszt geboren wurde, waren deutsch. Auch die dortige Amts- und Landessprache war deutsch. Raiding wurde erst in jüngerer Zeit in Doborjan magyarisiert. Vater Liszt war deutscher Herkunft, dessen Großvater, also unseres Meisters Urgroßvater, aus Niederösterreich eingewandert. Die Liszts

schrieben sich auch zunächst deutsch: List, genau wie mein Nachbar, der Krämer. Es ärgerte sie aber, daß die Ungarn nun ihren Namen falsch, nämlich Lischt aussprachen, und schrieben ihn deshalb ungarsch Liszt, worauf man ihn nunmehr richtig deutsch, also List aussprach. Dieses ungarisierte Liszt würde nun in deutscher Übersetzung Mehl heißen.

Liszts Mutter war gleichfalls eine echte Deutsche, eine geborene Anna Lager aus dem niederösterreichischen Krems, wo ihr Vater ein Kurzwarengeschäft betrieb und die kleinen Verhältnisse sie früh zu einer von jenen tätigen, echten Hausfrauen erzogen, die der Stolz unserer Nation waren, ehe sie mit Gymnasiastinnen verseucht war. Deutsch war das Lied, das die Mutter ihrem kleinen Franz an der Wiege sang. In deutscher Schrift, wie auch die ihres Mannes, sind die Briefe geschrieben, die sie nachmals an ihren großen Sohn richtete.

Letzterer selbst hat vom Ungarschen nie mehr verstanden als ebenfalls das Toastwort Eljen. Sein alter Freund Gille in Jena erzählte mir da einmal eine niedliche, überzeugende Geschichte. Da sei eines schönen Tages in Weimar ein Brief in ungarscher Sprache bei Liszt eingelaufen und habe dort große Verlegenheit bereitet, denn niemand konnte ihn übersetzen. Man forschte in Weimar nach einem Sprachkundigen herum, aber die kleine „Musenstadt“ versagte. Da habe dann Liszt, der in solchen Sachen sehr gewissenhaft war, bei Gille angefragt, ob nicht in Jena ein polyglotter Gelehrter oder dergleichen säße. Gille habe dann endlich im Studentenverzeichnisse einen jungen Ungarn eruiert, der nun das ominöse Schriftstück in unser geliebtes Deutsch übertragen hätte.

Liszt selber sprach und schrieb ein einwandfreies, ja elegantes und schwungvolles Deutsch. Daß er es gern mit dem Französischen vertauschte, lag im Zuge der Zeit. Anfangs und Mitte vorigen Jahrhunderts sprach man in höheren Kreisen gern französisch, und selbst der Großherzog Alexander von Weimar, ein Fürst von untadelhaft deutscher Gesinnung, tat das bis an sein Lebensende. Frankreich war damals noch die Grande Nation und Paris das Kulturwunder für Europa. Liszt hatte dort seine ganze höhere geistige Entwickelung durchgemacht. Wie er aber seine deutsche Muttersprache liebte, beweisen seine Kompositionen: die Texte zu seinen Männerchören und zahlreichen Sololiedern entstammen fast alle der deutschen Literatur. Nur wenige Lieder sind französisch, noch weniger italisch und englisch; die paar ungarschen Versuche aber verschwinden ganz und sind musikalisch nichtig. Auch die besten Melodramen — Bürgers Lenore und Lenaus Trauriger Mönch — gehören der deutschen Dichtkunst an. Wenn nun in Liszts Musik das ungarsche Element eine gewisse, aber bei näherer Betrachtung wesentlich gedämpfte Rolle spielt, so beweist das gar nichts. Abgesehen davon, daß die Musik eine allgemeine, in der ganzen Welt ohne Übersetzungskünste verstandene Sprache ist, gefielen und gefallen sich auch andere deutsche Tondichter darin, fremde Weisen aufzunehmen und exotische Idiome nachzuahmen. Sie sind bei uns so ins Volk gedrungen, daß dieses gar nicht mehr an ihren fremden Ursprung denkt. Man erinnere sich nur an unsere Tanzböden mit ihren Polonäsen, Mazurken, Polkas usw.

Und Liszts äußere Erscheinung? Blondes Haar und blaue Augen! Ersteres war freilich weiß geworden, als ich den Verehrten kennen lernte, aber als ich zum ersten Male in das treue, blaue Auge sah, da fühlte ich, was mir daraus entgegenstrahlte: ein deutscher Geist, ein echt deutsches Gemüt.

Liszt hat in Bayreuth als Deutscher die rechte letzte Ruhstatt im deutschen Lande weitesten Sinnes. Da war es gut, daß man den Antrag auf Überführung seiner irdischen Reste nach Ungarn, als selbiger im dortigen Landtage eingebracht wurde, ablehnte. Freilich begründete das der ungarsche Ministerpräsident mit dem Hinweise, daß der auf solche Weise national zu Ehrende ja nichts weiter für das Land getan hätte, als den Rococzimarsch für Orchester zu bearbeiten, — was, nebenbei bemerkt, der gebildete Herr mit Berlioz' „Damnation de Faust“ verwechselte, worin die erste und berühmteste Arbeit dieser Art erschien, der zugunsten Liszt in echt freundschaftlicher, nobler Gesinnung sein eigenes, nachmals als 15. ungarsche Rapsodie erschienenes Stück zurückhielt.

Unser leider zu früh heimgegangener Eduard Reuß veröffentlichte in der „N. Z. f. M.“ einen Aufsatz „Das Märchen vom Riesen Liszt“, worin der anmaßenden Behauptung entgegengetreten wurde, daß es unsere gegenwärtige Pianistengeneration doch eigentlich weiter gebracht hätte wie der größte Klaviermeister der Welt. Reuß hatte das, was nach und nach als bloßes Märchen verschrien wurde, als noch selbsterlebte Tatsache geschildert. Möge es mir gelungen sein, das, was jetzt allgemein als feste Tatsache hingenommen wird, umgekehrt als bloßes Märchen enthüllt zu haben.

Musikbrief

Aus Nürnberg

Von Prof. Adolf Wildbrett

Ende Mai

Überreich und länger ausgedehnt als sonst war die diesjährige Konzertspielzeit. Obenan steht eine prachtvolle Aufführung der Matthäuspassion, in welcher unter Hans Dorner der tüchtige Chor des Vereins für klassischen Chorgesang und Nürnberger Männergesangvereins ganz hervorragend schön gesungen hat. Von den Solisten gefielen namentlich die Damen Möhl-Knabe (München) und Werner-Jensen (Breslau); Büttner (Karlsruhe) sang die Christuspartie etwas schläfrig, und für Tödten (Duisburg) war der Evangelist ziemlich anstrengend. — Für das Festkonzert zum 40 jährigen Bestehen des Lehrergesangvereins hatte August Scharrer sehr sorgfältig „Die Schöpfung“ einstudiert. An seiner zielbewußten, straffen Leitung bewundert man stets die Sicherheit, mit welcher er sowohl das Orchester als den Chor beherrscht und jede dynamische Nuance in der einzelnen Stimme zur Geltung zu bringen versteht. Wenn auch das Tenorsolo mit Rich. Fischer (Würzburg) nicht ganz ideal besetzt war, so konnte man sich um so mehr an dem sonoren Baß Fentons (Mannheim) und dem hübschen Sopran Cahnbley-Hinkens (Würzburg) ergötzen. Im genannten Verein wurden vom Stuttgarter Oratorienquartett: Emma Tester, Meta Diestel, Herm. Ackermann und Ludw. Feuerlein, Zilchers „Deutsches Volksliederspiel“ und interessante neue (handschriftliche) Werke:

„Zwei Marienbilder“ von Max Lang und „Die Wasser: Gletscher, Gießbach, Strom“ von Weismann vorgeführt, von denen besonders das tonmalerisch sehr anziehende letztgenannte Quartett weitgehendste dynamische Elastizität und Sicherheit von den Ausführenden fordert. Letztere vermochten der packenden, wuchtigen Naturschilderung besser gerecht zu werden als der sinnigen Poesie der Zilcherschen Komposition.

Unter den rein orchestralen Darbietungen bildete die Erstaufführung einer Mahler-Sinfonie (der „Zweiten“) in Nürnberg seitens des vereinigten Theater- und philharmonischen Orchesters unter Rob. Hegers trefflicher Leitung ein bedeutendes Ereignis. Noch selten hat ein neues sinfonisches Werk das hiesige Konzertpublikum derartig gefesselt wie diese mit größter Genauigkeit ausgearbeitete Vorführung der effektvollen Schöpfung einer mit raffinierter Orchestertechnik und immenser Kraft des Ausdrucks arbeitenden Musikernatur. — In 2 Konzerten des Philharmonischen Vereins zeigte Scharrer mit der 3. Sinfonie von Beethoven und der 4. von Brahms sowie den Ouvertüren zu Freischütz, Zauberflöte und Leonore Nr. 3 wieder seine Feinfühligkeit im Technischen, seine Leidenschaftlichkeit und gesunde Empfindung im Musikalischen. Durch seine ungemein plastische und klare Ausdeutung wird das Verständnis für die Perlen der sinfonischen Musikliteratur wesentlich gefördert. Diese Veranstaltungen erfreuen sich deshalb eines beständig zunehmenden Besuches, namentlich auch, weil ausgezeichnete Solisten beigezogen werden, wie Al. Petschnikoff, der Mozarts A dur-Violinkonzert und Bachs Chaconne in ihrer grundverschiedenen Stilart mit edelster Tongebung vollendet wiedergab, und die mit einer selten ebenmäßig durchgebildeten, schönen Sopranstimme begabte Mannheimer Sängerin Arlo Schlesinger, deren ausdrucksvoller Vortrag Mozartscher und Beethovenscher Arien einen nicht alltäglichen Genuß bot. — Noch einmal hatte Scharrer die Stabführung über das philharmonische Orchester, wobei klangvoll die H moll-Sinfonie von Schubert erstand, gelegentlich des Auftretens der Pianistin Lili Koppel, welcher beachtenswerte Technik, aber noch nicht völlige geistige Beherrschung des musikalischen Stoffes eigen ist. — Das Orchester veranstaltete mit Kapellmeister Wilh. Bruch seit Weihnachten 17 Volkskonzerte und nahezu ebenso viele Extravolkskonzerte. Da ich aber zu letzteren, welche hinsichtlich Vortragsfolge und Solisten das größere Interesse gewährten, eigentümlicherweise keine Referentenkarten bekommen konnte, ist eine erschöpfende Berichterstattung über diese Leistungen nicht möglich.

Im Verein zur Pflege alter Musik wurden unter Carl Rorich drei Werke von Stamitz, Schein und Händel mit Streichorchester in etwas rauher Tongebung vorgeführt, wobei das Cembalo von Irene Reichert (München) zu farblos und wenig ausdrucksfähig bedient wurde. Eine ausgezeichnete Sangeskünstlerin ist Maria Philippi (Basel); es war nur schade, daß die Wahl der alten Gesänge die Vorzüge ihres prächtigen Organs und ihrer trefflichen Schulung nicht zur vollen Entfaltung gelangen ließ. — Äußerst rege war die Betätigung unserer vorzüglichen einheimischen Hofpianistin Gabriele v. Lottner, welche sich leider nun in München niederlassen wird. Mit der bereits auf hoher künstlerischer Stufe stehenden Cellistin Elisabeth Bokmayer (Wien) brachte sie die Sonate Op. 6 von R. Strauß und das Haydn-Konzert in D dur, mit der Geigerin von sehr energischer Bogenführung Stubenrauch-Kraus Beethovens Kreutzersonate und Sonate Op. 18 von Strauß, dann in einem Brahms-Abend mit dem rühmlich bekannten Cellovirtuosen P. Grümmer die Sonate Op. 99, mit A. Walch (Klarinette) Sonate Op. 120 Nr. 1 und mit beiden zusammen das Klarinettentrio Op. 114 zu Gehör. Nicht hoch genug ist das Verdienst dieser strebsamen Künstlerin anzuschlagen, daß sie den hiesigen Musikfreunden die Bekanntschaft mit so vielen Perlen der neueren Kammermusik vermittelt hat. Auch als Liederbegleiterin, gelegentlich eines Volksliederabends von Charlotte und Dr. Paul Kuhn (München), dann eines Reger-Abends, wobei Irma Koboths liebliche Singweise seltener gehörten Liedern zugute kam und Kantor H. Bauernfeind mit 3 Phantasien über Choräle sich als Meister auf der Orgel vorstellte, hat sich Fr. v. Lottners routinierte Vielseitigkeit glänzend bewährt. — Die neue Trio-Vereinigung Krug (Klavier), Hüttisch (Violine) und Böck (Cello) machte mit Beethovens D dur- und Brahmsens H dur-Trio einen vielverheißenden Anfang. Der Geiger, der noch die Sonate von Cés. Franck spielte, muß sich noch eines schlackenfreieren Tones befleißigen. — Das Horntrio Op. 40 von Brahms konnte von Hedwig Fritton (Klavier), Ochsenkiel (Violine) und Blumtritt (Horn) inhaltlich nicht völlig ausgeschöpft werden, insonderheit dürfte der für Beethoven und Mozartsche Werke wohlgeeignete perlende Anschlag der Pianistin noch an Kraft gewinnen. — Mit Mendelssohns Violinkonzert haben Palma und Gisela v. Pászthory sich die Herzen ihrer Nürnberger Gönner aufs neue erobert. — Meta Gutmann ist ein bedeutendes Talent, das bewies ihre Auffassung der F moll-Klaviersonate von Brahms und die Wiedergabe von Chopin und älteren Klaviermeistern, nur sollte der Pedalgebrauch sparsamer erfolgen.

Fast zu groß war die Flut der Gesangsdarbietungen. Neben ganz hervorragenden Kunstgenüssen in Liederabenden von Heinrich und Katharina Knote, Udo Hußla, Leo Slezak, vorzüglich von Mich. Raucheisen am Flügel begleitet, sowie unseres gefeierten Baritons, des nunmehrigen Berliner Hofopernsängers Heinrich Schlusnus und des hochbegabten Bassisten Franz Biehler vom hiesigen Stadttheater mußte man auch weniger ausgereifte Leistungen in den Kauf nehmen. Von den hiesigen Sängerinnen hat ausgesprochenes Talent für die Bühne Grete Reittinger, die an 2 Abenden sich auf den verschiedensten Gebieten des dramatischen und lyrischen Gesanges stimmlich und hinsichtlich des musikalischen Empfindens vollkommen bewährte. Hedwig Volck und Anni Dahl-Stammberger besitzen starke Vortragsbegabung und wissen zu gestalten, doch sind ihre Stimmittel nicht in allen Lagen gleich tadellos ausgebildet. Der Alt Rosa Karls klingt in der Tiefe pastos, doch flackert das Organ in den höheren Registern. Noch sehr den Eindruck der Anfängerin erweckte Eugenie Klebe, der Lieder neckischen Charakters am besten liegen. Ihr Abend wurde durch eingestreute köstliche Violinnummern Konzertmeister Horvaths gewürzt. Als Begleiterinnen bei diesen Liederabenden taten sich Frau Kahl-Decker und die jugendliche Pianistin Eveline Engelhardt hervor. Einen eigenen Reiz gewann der moderne Liederabend von Mary Grasenick und Gustav Mraczek, weil er nicht dem breitgetretenen, herkömmlichen Geleise folgte. Robert Kothe brachte in einer Auslese neuer Lautengesänge wiederholt auch solche mit Begleitung von Frauenstimmen, für die ich mich jedoch nicht zu erwärmen vermochte, weil die Verschmelzung von Solo- und Chorstimmen nicht ungezwungen erfolgt.

Im Stadttheater trafen in dieser Saison auf je 3 Opernaufführungen 2 Operettenvorstellungen, welches Verhältnis ein wenig schmeichelhaftes Zeugnis sowohl für den Geschmack des Publikums als auch die Aufstellung des Spielplanes ablegt, zudem die Operette in der Hauptsache mit Stücken wie „Dreimäderlhaus“, „Schwarzwaldmädel“, „Liebe im Schnee“ bestritten wurde. Recht kümmerlich war dieses Jahr die Spieloper bedacht, während den Hauptanteil wie immer die Wagner-Oper innehatte. War die Auswahl der gegebenen Werke beschränkt, so wurde man dafür durch zum größten Teil sehr sorgfältig vorbereitete Aufführungen entschädigt. An prachtvolle, von Heger peinlichst einstudierte Vorführungen von „Tristan“, „Meistersinger“, „Parsifal“, in welchen namentlich die Herren Direktor Pennarini, Langefeld, Landauer, Semper, Biehler, Neuhausen und die Damen Brun, Ethofer, Falk ihr bestes Können einsetzten, reiht sich würdig die prunkvoll ausgestattete und von Pitteroff mit Feuer und Schwung dirigierte „Aida“. Ein Kabinettstücklein dezenten dramatischen Musizierens bekam man in „Figaros Hochzeit“ zu kosten, worin Frl. Heyl die Susanne entzückend sang. Die heuer mit Vorliebe gepflegten Erstaufführungen wurden noch vermehrt durch Pfitzners Musikdrama „Der arme Heinrich“, welches

Kunstwerk leider nur zweimal auf dem Theaterzettel erschien, und die Oper „Schahrazade" des Frankfurter Komponisten Sekles. Dieses mit märchenhafter Pracht ausgestattete, eigenartige Stück, dessen Textbuch hoch über den gewohnten Opernlibretti steht und dessen sich von Akt zu Akt steigernde Musik großes Geschick in Orchestertechnik und treffendem dramatischen Ausdruck bekundet, wurde zuvor nur in Mannheim aufgeführt. Beide Neuheiten hatten ausnehmend gute Besetzung der Rollen und waren durch Kapellmeister Heger meisterhaft, großzügig und bis ins kleinste subtil einstudiert worden. Wenn Gastspiele dieses Jahr in der Regel nur zur Aushilfe in Anspruch genommen wurden, wie beispielsweise die Besetzung der Brangäne durch eine stimmlich und im Ausdrucksvermögen vorzügliche Altistin Mülkens aus Augsburg, so gestaltete sich doch eine von Hofkapellmeister Heß dirigierte „Holländer"-Aufführung zur Festvorstellung durch die Mitwirkung zweier weiterer Münchner Bühnensterne: Feinhals als Holländer und Bertha Morena als Senta.

Rundschau

Noten am Rande

Die Musikpflege bei den deutschen Truppen. In den praktischen Erfahrungen des vaterländischen Unterrichts, die Hauptmann Graven im Auftrage des Kriegspresseamts herausgibt, finden sich nach einer Mitteilung der Zeitschrift Musikhandel und Musikpflege interessante Bemerkungen über die Musikpflege bei unsern Truppen. Das Bedürfnis der Feldgrauen nach Musik, namentlich nach Vokalmusik, ist hiernach sehr stark. Die Bildung von Gesangsquartetten liegt überall in der Luft; man braucht sie nur anzuregen. Diese Übungen haben in vielfacher Hinsicht ihr Gutes. Die Sänger selbst werden vom Alltäglichen und ihren Gedanken abgelenkt. Stets hat sich die Wirkung der Musik auf das Gemüt als besonders stark erwiesen. Neben der Vokalmusik in der Form des Männergesangs sind Einzelvorträge, Lieder und Gesänge sehr beliebt. Fast ebenso erwünscht ist die Instrumentalmusik. Von besonders guter Wirkung ist die Beteiligung der Offiziere, die auf diese Weise das Denken und Fühlen der Mannschaften besser kennen lernen und diesen überhaupt nähertreten. Überall hat sich ergeben, daß der Geschmack der Feldgrauen vorwiegend der guten Musik zuneigt. Man ist auch darauf bedacht, für die ernsten Werke eine gedruckte Erklärung zu schaffen, die den Inhalt näher darlegt. Ebenso wichtig für die Musikpflege bei den Truppen ist die Wiedergabe der Liedertexte, die sonst beim Vortrag oft nicht verstanden werden. Durch die Beifügung der Texte und guter Erklärungen bleiben die Werke besser in der Erinnerung. Die Hauptsache aber ist, daß im Heere die Pflege der Musik nicht nur als eine Unterhaltung, sondern auch als ein Bildungsmittel und ein Mittel der Gemütentspannung betrachtet wird.

Kreuz und Quer

Amsterdam. Hier starb Cornelis van der Linden, der lange Zeit die Niederländische Oper mit Erfolg geleitet hat, im Alter von 78 Jahren.

Berlin. Der Berliner Tonsetzer Prof. Ernst Ed. Taubert, der im achtzigsten Lebensjahre steht, hat jüngst eine Sinfonie vollendet.

— Am Berliner Sternschen Konservatorium übernimmt der Kammersänger A. van Eweyk eine Gesangsausbildungsklasse.

— Zur Frage einer neuen deutschen Kaiserhymne hat Regierungsrat Trendelenburg als Vertreter des Kultusministeriums im Bittschriftenausschuß des preußischen Abgeordnetenhauses erklärt, der Wunsch nach einer neuen Nationalhymne oder wenigstens nach einer eignen Melodie zu „Heil dir im Siegerkranz" habe seit Beginn des Krieges die Gemüter beschäftigt. Viele Hunderte von Dichtungen und Vertonungen seien bisher dem Kriegs- und dem Kultusministerium und dem Ausschuß für das Kaiserliederbuch übersandt worden. Keine einzige dieser Arbeiten habe aber Aussicht, die alte Hymne zu ersetzen. Die Musikabteilung des Senates der Akademie der Künste, die sich eingehend mit dieser Frage beschäftigte, habe erklärt, es werde sehr schwer sein, an Stelle der eingebürgerten Melodie eine neue zu setzen. Unter den etwa 320 Dichtungen, die auf das Preisausschreiben eines Kreises namhafter Männer eingegangen seien, befinden sich neben vielen wertlosen auch einige beachtliche Lieder, kaum aber eine wirkliche Nationalhymne.

Boston. Zum Nachfolger von Karl Muck als Dirigent des Bostoner Sinfonieorchesters ist der Engländer Henry Wood berufen worden. Wood leitet seit dem Jahre 1895 die Sinfoniekonzerte in der Londoner Queens Hall und hat sich als ausgezeichneter Musiker bewährt.

Braunschweig. Kapellmeister Bernh. Seidmann spielte von A. Schönberg (Bearbeitung: Busoni) Op. 11 Nr. 2 (nicht Op. 2, wie in unserm letzten Bericht aus Braunschweig angegeben war). Die von ihm in seinem Kammermusikabend aufgeführte Violin-Klaviersonate Op. 4 ist von Volkmar Andreae, den unser Mitarbeiter irrtümlich als Seidmanns Lehrer bezeichnete.

Breslau. Seinen 50. Geburtstag feierte am 18. Juni der Komponist und Musikschriftsteller Musikdirektor Paul Mittmann, der als Organist und Chordirigent, als Lehrer und Kritiker verdienstlich wirkt. Seine Messen haben besonders in Süddeutschland und Österreich viel Anklang gefunden.

Dresden. In der Kreuzkirchenvesper zur Feier des Geburtstages des Königs wurde das Sachsenlied „Den König segne Gott" in der neuen Umdichtung und nach der Weise von Hugo Kaun gesungen. Letztere ist in der Absicht komponiert, die bisherige englische Melodie durch eine deutsche Volksweise zu ersetzen.

Leipzig. Hier starb der Hofpianist Prof. Karl Wendling, Lehrer am Königl. Konservatorium, im Alter von 60 Jahren. Wendling stammte aus der Rheinpfalz und kam 1884 an die Leipziger Hochschule für Musik. Als Pianist hatte er in früheren Jahren sowohl in Leipzig wie auf Konzertreisen durch Deutschland und Rußland schöne Erfolge.

— Bei C. F. W. Siegel erschien soeben eine „Festschrift zum 75jährigen Bestehen des Königl. Konservatoriums der Musik zu Leipzig". Der derzeitige Vorsitzende Dr. Paul Röntsch gibt eine Darstellung der Gründung und Errichtung des Konservatoriums (am 2. April 1843) und seiner Weiterentwicklung. Drei größere Aufsätze geben ferner der Festschrift wertvollen musikgeschichtlichen Inhalt. Der eine von Prof. Dr. Arthur Seidl gilt den Ehren Felix Mendelssohns, des Gründers und ersten künstlerischen Leiters der Anstalt; im zweiten beleuchtet Prof. Stephan Krehl die Lehre des einstigen Thomaskantors und hervorragenden Theoretikers Moritz Hauptmann. Ein dritter Beitrag, von Prof. Dr. Arnold Schering, gibt eine geschichtliche Darstellung des „Öffentlichen Musikbildungswesens in Deutschland bis zur Gründung des Leipziger Konservatoriums". Außerdem erschien im Januar ein „Verzeichnis der Lehrer und Schüler" des Konservatoriums, das sich auf den Zeitraum der letztvergangenen 25 Jahre erstreckt.

München. Im Münchener Hoftheater fand vor jetzt fünfzig Jahren die von Hans v. Bülow geleitete Uraufführung von R. Wagners „Meistersingern" statt.

Nürnberg. Im Nürnberger Stadttheater soll die Uraufführung der Oper „Sonnwendnacht" von Felix Neumann, Musik von Gustav Cords, in der nächsten Spielzeit erfolgen.

Rostock. Das 50jährige Doktorjubiläum feierte am 27. Juni der Dozent für Musik und Musikwissenschaft an der Universität Rostock Königl. Musikdirektor Prof. Dr. Albert Thierfelder. Geboren 1846 zu Mühlhausen (Thüringen), erwarb er den Doktortitel 1868 in Leipzig mit einer Arbeit über den Psalmen- und Hymnengesang vor Ambrosius. Er hat Opern, Chorwerke, zwei Sinfonien, auch Kammermusikzwecke, Quartette, Klaviersachen und Lieder komponiert, auch die Reste altgriechischer Musik für Konzertzwecke bearbeitet (Breitkopf & Härtel). Von ihm stammt auch ein System der griechischen Instrumentalnotenschrift.

Neue Bücher

Eugen Tetzel: Das Problem der Modernen Klaviertechnik. 2. umgearb. Aufl., Leipzig 1916 (Breitkopf & Härtel).

Vor mehreren Jahren bin ich in dieser Zeitschrift auf die erste Auflage von Tetzels Buch über „Das Problem der Modernen Klaviertechnik" eingegangen, und zwar im besondern auf den alles beherrschenden wichtigen Grundgedanken: Daß der physikalische Klavierton durch verschiedene Anschlagsarten nur hinsichtlich der Stärke und Dauer, nicht aber hinsichtlich seines Wohlklangs veränderlich ist. Ich kann mich daher hier kurz fassen. Aus der Streitschrift der ersten Auflage ist nunmehr ein Lehrbuch, und zwar ein recht übersichtliches, geworden, das aber immerhin einen denkfähigen und in klaviertechnischen Fragen wohlbewanderten Leser voraussetzt. Kein Fachmann — das muß dem Werke zum Lobe gesagt werden — wird an Tetzels Entdeckung oder vielmehr Auswertung einer älteren Erkenntnis vorübergehen dürfen, denn sie ist und wird grundlegend bleiben für jeden unvoreingenommen Denkenden, der Klavier spielt, im Klavierspiel Unterricht gibt oder nimmt. Was Tetzel von dem Werte der Erkenntnis der mechanischen Vorgänge und dem Unwerte der Wissenschaft von den am Klavierspiel beteiligten Muskeln hält, ist am besten in dem Satze (S. 38) ausgedrückt: „Wenn die praktischen Versuche möglichst guten und schnellen Erfolg haben sollen, so muß man sich über die mechanischen Vorgänge im klaren sein, während das Verhalten der Muskeln vom physiologischen Allgemeingefühl geleitet wird". Demgemäß kommt es ihm in seinem Buche hauptsächlich darauf an, die zweckmäßigste Art, seine musikalischen Absichten auf dem Klavier zu verwirklichen, also die zweckmäßigste Art der Klaviertechnik darzulegen. Ins einzelne kann das hier nicht verfolgt werden; es mag die Bemerkung genügen, daß mir alles — im Gegensatz zu manchen geradezu phantastischen modernen Auchmethoden — bis ins einzelne klar durchdacht erscheint, so daß nicht vieles Widerspruch erwecken wird. Ich selbst glaube ja, daß wir im Gegensatz zu früher, wo man alles Physiologische beiseite ließ und trotz falschen Voraussetzungen häufig zum Ziel kam, etwas zu viel in technischen Überlegungen machen, wobei allerdings gleich angemerkt sei, daß ich auch der Meinung bin, daß die Erkenntnis der mechanischen Erfordernisse, wenn sie nicht einseitig und übermäßig angestrebt wird, der Musikausübung die besten Dienste leisten wird, ja daß der Lehrer dem Schüler mit ihrer Hilfe den Weg wesentlich abzukürzen imstande ist. Im übrigen sei zur Empfehlung des Buches kurz und bündig bekannt: Es ist das Beste, was über die vielumstrittene Frage des modernen Klavierspieles geschrieben worden ist.

Kathi Meyer: Der chorische Gesang der Frauen mit besonderer Bezugnahme seiner Betätigung auf geistlichem Gebiet. I. Teil: Bis zur Zeit um 1800. Leipzig 1917 (Breitkopf & Härtel).

Eine echte und recht gute Doktorarbeit, d. h. eine fleißige „philologische" Gelehrtenarbeit, die die einschlägigen gedruckten Quellen ausschöpft und manches, auf eigenen Forschungen beruhende Neue hinzufügt. Ins einzelne kann hier nicht gegangen werden, aber die großen Richtlinien sollen hier kurz wiedergegeben werden: Nach Mitteilung des verhältnismäßig Wenigen, was uns über den Frauengesang im Altertum, seine Mitwirkung bei religiösen und weltlichen Festen und Feierlichkeiten überliefert ist, wird näher auf den teilweise umfänglichen Musikbetrieb in den Nonnenklöstern eingegangen, wobei auch manches Streiflicht auf die Betätigung der Frauen als Instrumentenspielerinnen (Laute, Orgel, Klavier u. a.) und Tonsetzerinnen mit fällt. Der weitere Verlauf der Arbeit handelt über die Teilnahme der Frauen an den frühesten Oratorienaufführungen und die Musikpflege in den vier Mädchenkonservatorien von Venedig, über die sich die Verfasserin an Ort und Stelle wertvolle neue Bausteine geholt hat und deren weitere Erforschung sie für die Zeit nach dem Kriege verheißt. Ein letzter Abschnitt geht auf die Teilnahme der Frauen am weltslichen Musiktreiben ein, hauptsächlich an den Volks- und Hoffesten und an Hausmusik und Theater, um endlich auch das Aufkommen der weltlichen Gesangschulen kurz zu streifen. Außerordentlich reich ist das Buch an Nachweisungen der einschlägigen Musikalienliteratur, und ein Anhang von Motetten, der — soweit das auf 38 Seiten möglich ist — zur Veranschaulichung des Textes dient, ist ein wertvoller Beitrag zu den immer noch recht spärlichen Veröffentlichungen praktischer Musik aus dem 16. und 17. Jahrhundert. Dr. Max Unger

Verantwortl. Schriftleiter: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes, Leipzig. — Verlag von Gebrüder Reinecke, Hof-Musikverlag in Leipzig, Königstraße 2. — Druck von Robert Noske, Borna-Leipzig.

Neue Zeitschrift für Musik

Begründet 1834 von ROBERT SCHUMANN

Seit 1. Oktober 1906 vereinigt mit dem »Musikalischen Wochenblatt«

Unabhängige Wochenschrift für Musiker und Musikfreunde

85. Jahrgang Nr. 27|28

Jährlich 52 Hefte. — Abonnement vierteljährlich M. 2.50. Bei direkter Frankozusendung vom Verlag nach Österreich-Ungarn noch 75 Pf., Ausland M. 1.30 für Porto.

— Einzelne Nummern 40 Pf. —

Schriftleitung: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes

Hauptgeschäftsstelle und Verlag: Gebrüder Reinecke, Hofmusikalienverleger

Fernsprech-Nr. 15085 LEIPZIG Königstraße Nr. 2.

Donnerstag, den 11. Juli 1918

Zu beziehen durch jedes Postamt, sowie durch alle Buch- und Musikalienhandlungen des In- u. Auslandes.

Anzeigen: Die dreigespaltene Petitzeile 30 Pf., bei Wiederholungen Rabatt. Der Verlag des Blattes, sowie jede Annoncenexpedition nimmt solche entgegen

„Musik als Ausdruck“

Eine geschichtliche Studie

Von **G. F. Kühn**

„Wer Musik nicht liebt, verdient nicht, ein Mensch genannt zu werden; wer sie liebt, ist erst ein halber Mensch; wer sie aber treibt, ist ein ganzer Mensch.“
(Goethe, 6. August 1822.)

I

Dämmerstunde ist's. Weit offen stehen die Fenster. Tiefe Stille drinnen im Zimmer und draußen auf der Straße. Da schweben uns unsichtbar, unfühlbar, unfaßbar wie ein geheimnisvolles Etwas, Töne entgegen. Gespannt lauschen wir. Wie Harfenklang tönt es. Leise verrinnt der Klang. Da plötzlich ein Stürmen und Wogen der Töne! Welche Unruhe, welche Erregung! Das steigt wie aus der Tiefe herauf und sinkt immer wieder zurück. — Wieder der Harfenklang, zweimal, dreimal. Dann bricht die Tonflut noch stärker los. Wieder versinkt sie. Eine kurze, schmerzlich klagende Melodie, in ihrer Wiederholung an Frage und Antwort gemahnend. Und wieder dieses Ringen und Stürmen — bis endlich alles wie mit leisen Schlägen in Nacht versinkt. — Immer gespannter haben wir gelauscht. Die Erregung der Töne hat sich auf uns übertragen. — Da hebt eine Melodie an, höher und immer höher steigend, immer inniger, immer beruhigender — wie ein Lied, ein Gebet ohne Worte. Die Erregung weicht von uns. Wir sinnen und träumen. Leise verklingen die Töne. — Traumverloren sitzen wir noch einige Minuten regungslos, dann erheben wir uns tiefaufatmend und lassen das Licht in unserm Zimmer aufflammen. Fast erstaunt müssen wir uns einen Augenblick besinnen und unsere Gedanken, die sich ins Reich der Träume, der Fantasie verloren hatten, zurückrufen und sammeln. — Wie seltsam! War denn das, was wir eben erlebt haben, nicht ein bloßes physikalisches, ein akustisches Phänomen? Was wir eben hörten, das waren die beiden ersten Sätze der Beethovenschen D moll-Sonate (Op. 31), nicht mehr und nicht weniger. Und ist dennoch nicht nur unser Sinnesempfinden des Gehörs, sondern auch unser Gefühlsleben berührt worden? So ist in diesen Tönen, in dieser Musik doch mehr enthalten als ein bloßes physikalisches Erlebnis? Sie sind uns auch zu einem psychologischen geworden, und das konnte nur darin seinen Grund haben, aß diese Musik für uns ein „Ausdruck“ war.

Es bedarf keines weiteren Nachweises, daß sich die eben beschriebene Erscheinung nicht nur an diesem einzelne Stücke, sondern an der Musik im allgemeinen beobachten läßt. In der Geschichte der Menschheit wird uns durch die Erfahrung als unwiderlegbare Tatsache bestätigt, daß dieser Kunst wirklich eine tiefere, geistige Wirkung eigen ist. Alle Völker und Zeiten haben sich mit ihrer Anerkennung abfinden müssen, und man darf wohl behaupten, daß von Anfang an den Menschen die Musik ein „Ausdruck“ gewesen ist.

Im folgenden wollen wir versuchen, ein Bild davon zu geben, wie sich die Menschheit zur Anerkennung und Erklärung der Tatsache der „Musik als Ausdruck“ gestellt hat.

Da wir über den Ursprung der Musik nur wissenschaftliche Hypothesen besitzen, so können wir nicht sagen, inwieweit uns die Entstehung dieser Kunst zu der Auffassung als „Ausdruck“ berechtigt. Zurzeit gibt es vier Ursprungshypothesen.

Die erste stammt von Darwin. Nach seiner Lehre resultiert alle Vervollkommnung aus dem Gesetz der natürlichen Auslese und dem Überleben des Zweckmäßigen. Für die Entstehung der Musik wäre mit diesen Grundgesetzen allerdings nicht viel anzufangen, denn ein Zusammenhang dieser Kunst mit den reellen Bedürfnissen und Nützlichkeiten des Lebens macht sich erst bei Komponisten der neueren Zeit deutlich und oft unangenehm bemerkbar. Die Darwinsche Lösung des Problems läßt sich aber in dem bekannten Worte ausdrücken: „Süße Liebe denkt in Tönen“; darnach ist das Liebesleben, insbesondere das Liebeswerben der Ursprung aller musikalischen Produktionen. Darwin zeigt das sehr ausführlich an dem Gesang der Vögel und schließt, daß für den Gesang (den er als den Ursprung der Instrumentalmusik ansieht) und die Musik des Menschen dieselben Entstehungsgründe vorhanden gewesen seien. Unsere musikalischen Gefühle sollen darnach in ihrer Unbestimmtheit und Tiefe wie geistige Rückschläge auf Regungen und Gedanken einer längst vergangenen Zeit erscheinen. Nach dem Prinzip der vererbten Assoziationen müssen musikalische Töne und Rhythmen in uns leicht in einer unbestimmten Art die starken Erregungen jener Zeit wieder hervorrufen. Darwins Theorie ist mit größerer Schärfe von Häckel vertreten und von H. Berg („Die Lust an der Musik“) weitergebildet worden. Zur Kritik dieser Theorie sei auf den Einwand Karl Stumpfs hingewiesen, der mit Recht be-

merkt, daß bei dem allmählichen Fortfall des Entstehungsgrundes als Folge fortschreitender Kultur eine Weiterentwicklung der musikalischen Produktion zur Kunst nicht zu denken sei, eher eine Rückbildung, ja ein langsames Überflüssigwerden.

Eine zweite Theorie der Entstehung der Musik stammt von dem Wiener Musikforscher Richard Wallaschek. Er findet ihren Ursprung in dem Singen bei Kriegs- und Jagdtänzen und der Notwendigkeit rhythmischer Formen für das Zusammensingen vieler. Fast zu gleicher Anschauung ist der Leipziger Nationalökonom Bücher gekommen, allerdings auf ganz anderm Wege. In seinem Buche „Arbeit und Rhythmus" entwickelt er die Idee, daß Poesie und Musik aus dem Bedürfnisse des Rhythmus entstanden seien. Alle gemeinsame Arbeit lasse sich besser ausführen, wenn sie rhythmisch geschehe. Die große Bedeutung des Rhythmus für das gesamte menschliche Leben ist erst in neuerer Zeit gründlich erforscht und gewürdigt worden. Gleichsam ahnend erkannt hat sie schon Hans von Bülow mit seinem Ausspruche: „Im Anfang war der Rhythmus". Spezielle und sehr interessante Untersuchungen auf diesem Gebiete verdanken wir auch dem Münchner Arzte Rutz.

Die dritte Theorie ist aufgestellt von dem Engländer Herbert Spencer. Sie läßt sich charakterisieren durch den Satz: „Im Anfang war das Wort", denn sie führt die Musik zurück auf die Akzente und Tonfälle der Sprache. Bei erregtem Sprechen treten Tonbewegungen (nach der Höhe und nach der Tiefe) auf; diese Tonbewegungen sind später von ganzen Worten gleichsam abgelöst und dann auf Instrumente übertragen worden. Damit wäre zugleich eine Erklärung für die Entstehung der absoluten Musik gegeben.

Aus der neuesten Zeit stammt noch eine vierte Theorie, und zwar von dem Berliner Gelehrten Karl Stumpf. Sie ist hervorgegangen aus ganz eigenartigen, nur der Neuzeit möglichen Musikforschungen. Der von Edison erfundene Phonograph ist nämlich ein wertvolles Mittel für ethnographische Studien geworden. Der Engländer Ellis hat 1855 eine Abhandlung veröffentlicht über Messungen an exotischen Musikinstrumenten und Gehörsprüfungen an exotischen Musikern. Er ist dadurch der Begründer der vergleichenden Musikwissenschaft nach exakt naturwissenschaftlicher Methode geworden. Die Weiterbildung der Methode hat zur Anwendung des Phonographen geführt zwecks Untersuchung fremder Melodien, und die Verwendung dieses Hilfsmittels hat in den letzten Jahrzehnten außerordentliche Ausdehnung angenommen. An den Universitäten von Wien und Berlin sind wissenschaftliche Phonogramm-Archive entstanden, d. s. Sammlungen phonographischer Aufnahmen (im Original) von Melodien fremder Völker. Im Berliner Archiv befinden sich zur Zeit weit über 3000 solcher Walzen. Mit dieser genauen Untersuchung der Musikstücke geht Hand in Hand eine solche der Musikinstrumente. Auf Grund solcher Forschungen ist nun Stumpf zu folgendem Ergebnis gelangt: Von Musik kann man erst da reden, wo das Material, also die Töne, aus festen, transponierbaren Tonschritten besteht. Die Fähigkeit, bestimmte zur Transposition geeignete Tonschritte von den andern abzusondern, müssen wir beim Urmenschen voraussetzen, gleichsam als eine Seite des göttlichen Funkens, der den Urmenschen zum Menschen gemacht hat. Der Anlaß zur Absonderung von Tonschritten mag in dem Gedanken liegen, daß die Musik, wie die andern Künste, aus der Praxis des Lebens hervorgegangen ist. Hier könnte also der Satz gelten: „Im Anfang war die Tat". Vielleicht ist eins dieser praktischen Bedürfnisse die akustische Zeichengebung gewesen. Der Gebrauch eines festen und transponierbaren Intervalls hat sich sodann entwickelt unter dem Phänomen der Verschmelzung. Verschmelzung ist dasjenige Verhältnis zweier Empfindungsgehalte, nach dem sie nicht eine bloße Summe, sondern ein Ganzes bilden (Eindruck der Oktave als einer Einheit, eines Einklangs). Die Folge dieses Verhältnisses ist, daß mit der höheren Stufe desselben der Gesamteindruck sich unter sonst gleichen Umständen immer mehr dem einer Empfindung nähert und immer schwerer analysierbar wird. Diesem Begriffe nach geordnet folgen sich die Intervalle (vom Einfachen zum Zusammengesetzten): Oktave, Quinte, Quarte, natürliche Terz, Septime usw. Das Erkennen und die erste Anwendung solcher Intervalle (also zuerst der Oktave) bezeichnet Stumpf als den eigentlichen „Schöpfungsakt" der Musik. In der Gegenwart hat seine Hypothese ziemliche Verbreitung gefunden.

Bei einem Vergleiche dieser Hypothesen ergibt sich der gemeinsame Gedanke, daß dem Menschen der Antrieb zu unserer Kunst nicht von außen (als bloße Nachahmung), sondern von innen (gleichsam als Lebensbedürfnis) gekommen ist. Sie ist nicht eine Kunst, die auf einer zufälligen Erfindung beruht (wie das bei den Musikinstrumenten vielfach der Fall gewesen sein wird), sondern sie ist eine, nur dem Menschengeiste eigene und von ihm gleich anderen weitergebildete, vervollkommnete Fähigkeit. Nach welcher Theorie nun diese Kunst als solche ins Leben getreten sein mag, kann für uns unentschieden bleiben. Vielleicht ist keine für sich allein die absolut richtige, vielmehr läßt sich denken, daß Sprache, Rhythmus, Zeichengebung und weiterhin Verschmelzung gemeinsam gewirkt haben. Aber etwas geht mit Gewißheit aus allen diesen Forschungen hervor, daß wir nämlich mit gutem Rechte annehmen dürfen, die Musik sei von Anfang an nicht ein bloßes „Spiel der Töne", eine „tönend bewegte Form", sondern ein inhaltreiches, gleichsam beseeltes Etwas: ein „Ausdruck".

„Die Musik ist die am spätesten ausgebildete Kunst" — hat Rob. Schumann einmal gesagt. Ohne Zweifel ist dieser Satz richtig, wenn der Nachdruck auf das Beiwort „ausgebildete" gelegt wird. Wie alt diese Kunst überhaupt sein mag, wann sie entstand — diese Frage vermögen wir nicht zu beantworten. Sicherlich gehört sie zu den frühesten geistigen Lebensäußerungen des Menschengeschlechts, denn die Kulturdenkmäler ältester Zeiten und Völker enthalten in Bild und Wort deutliche Spuren ihrer Pflege. Die Erfahrung ihrer geheimnisvollen Wirkung läßt uns bei allen alten Völkern eine gleichmäßig vorhandene Annahme der göttlichen Herkunft dieser Kunst erkennen. Fuhi, ein sagenhafter chinesischer Regent und Philosoph, sagt von der von ihm erfundenen Zither, daß er mit ihrem Spiel „sein Herz in Ruhe und Ordnung brachte", und von einem andern chinesischen Weisen stammt das Wort: „Wer gut zu musizieren versteht, versteht auch gut zu regieren". Aus der Bibel wissen wir, welche hohe Bedeutung die Musik unter David und Salomo für den Kultus erlangte. An Zeugnissen der Wertschätzung dieser Kunst bei allen alten Kulturvölkern (Chinesen, Inder, Araber, Ägypter, Assyrer, Babylonier und Juden) fehlt es uns nicht, wenn wir auch sonst über Art und Weise der Musik selbst wenig genug wissen. Bei allen

diesen Völkern erscheint sie fast ausschließlich als im Dienste der Religion, des Kultus stehend, und diese einseitige Bedeutung ließ sie nicht zu einer allgemeinen, freien Kunst werden. Erst dem vornehmsten Kulturvolke der alten Welt, den Griechen, blieb es vorbehalten, ihr diese Stellung zu geben, sie also von den Fesseln bestimmter Zwecke zu befreien.

Es ist eine allgemein anerkannte Tatsache, daß Völker der untersten Kulturstufe der elementaren, sinnlichen Wirkung der Musik weit mehr unterliegen als solche einer höheren Stufe, bei denen sich schon ein Nachdenken über das Wesen dieser Kunst bemerken läßt. Wer irgend einmal Gelegenheit gehabt hat, bei ethnographischen Schaustellungen musikalische Darbietungen (Gesänge mit und ohne Begleitung von Instrumenten) zu hören, der wird die Beobachtung gemacht haben, daß das rhythmische Element den Hauptbestandteil, ja oft den einzigen dieser Musik bildet. Es bezeichnet schon eine höhere Stufe der geistigen Bildung, wenn sich zu dieser rein rhythmischen Wirkung eine psychische gesellt. Zu dem einfachen körperlichen Nervenreiz tritt dann ein bestimmter seelischer Affekt, der seine Ursache in dem geistigen Element der Melodie hat. Erst auf der höchsten Kulturstufe macht sich jene Art geistiger Tätigkeit bemerkbar, die von Ed. Hanslick sehr treffend als ein „Nachdenken der Fantasie" bezeichnet ist. Den beiden ersten Kulturstufen ist also im Gegensatz hierzu eine unbewußte Wirkung der Macht von Klang und Rhythmus eigen.

Das Volk des Altertums, dessen Geisteskultur wir am genauesten kennen, sind die Griechen. Schon vor mehr als zwei Jahrtausenden hat ja Kultur und Kunst in ihrem Lande eine Periode höchster Blüte erreicht. Bei ihnen muß schon sehr früh das musikalische Empfinden weit über dem anderer Naturvölker gestanden haben, denn die Musik ist als eine „dämonische" Macht empfunden worden, die auf das Denken und Handeln der Menschen einen ungeheuren Einfluß auszuüben vermochte. So ist es denn nicht zu verwundern, wenn wir bei ihnen die ersten Versuche finden, die einzelnen Seiten der Musik auf ihre psychischen Wirkungen hin genauer zu untersuchen und gleichzeitig ethischen Zwecken dienstbar zu machen. Es hat sich so im Laufe der Zeit eine bis ins einzelnste gehende Theorie gebildet, deren Hauptgrundzüge in erster Linie die großen Denker dieses Volkes, die Philosophen, und später die eigentlichen Musiktheoretiker festgelegt haben. Die Gesamtheit dieser Anschauungen kennen wir unter dem Namen der Lehre vom „Ethos" der Musik. Für die Verschiedenheit der antiken und modernen Musikästhetik ist es sehr bezeichnend, daß keine der modernen Sprachen einen völlig entsprechenden Ausdruck für dieses Wort besitzt. Was war nun das Wesentliche dieser Ethos-Theorie? Wir kennen sie aus den Schriften der großen Philosophen, des Pythagoras und seiner Schule, des Plato, des Aristoteles und seiner Nachfolger, des Aristoxenos und seiner Schule und der Stoiker. Die ganze Lehre beruht auf einer Annahme enger Wechselbeziehungen zwischen Klang und Rhythmus einerseits und dem menschlichen Gemütsleben anderseits, abgeleitet aus dem Prinzip der Bewegung. In der hörbaren Bewegung liegt das Geheimnis der ethischen Macht der Musik. Sie steht in unmittelbarer Beziehung zu den Bewegungen der Seele selbst; sie besitzt die Fähigkeit, diese Bewegungen einerseits hervorzurufen, anderseits widerzuspiegeln. Jeder melischen und rhythmischen Bewegung entspricht demnach eine ganz bestimmte Seelenbewegung. Eine nähere Untersuchung dieser durch die Musik hervorgerufenen Seelenbewegung läßt nun deutlich zwei Momente unterscheiden. Zunächst handelt es sich beim Hören eines Musikstücks um einen passiven Akt, nämlich das Erleiden eines bestimmten Affektes, oder mit einem modernen Ausdruck bezeichnet, einer „Stimmung". Zu diesem passiven Akt tritt nun ein aktiver, nämlich eine Einwirkung auf unser Willensvermögen, die sich in einer, dem Hörer mehr oder weniger zum Bewußtsein kommenden Aufhebung der freien Willensbestimmung äußert. Dieser aktive Akt des Musikgenießens bildet den Kern der Ethos-Theorie, und hierin beruht auch der Hauptunterschied zwischen antikem und modernem musikalischen Empfinden, dieses ruht auf ästhetischer, jenes auf ethischer Grundlage. Diese Einwirkung auf unser Willensvermögen soll nun nach jener Lehre dreifacher Art sein. Sie kann sich erstens positiv äußern, indem die Musik einen bestimmten Willensakt erregt. Zweitens kann sie umgekehrt so wirken, daß eine vorher gefaßte Willensentschließung einfach aufgehoben wird, und drittens kann die Musik das normale Willensvermögen des Hörers für einige Zeit überhaupt aufheben, so daß er sich seines Tuns nicht mehr bewußt ist. Diese letztere Wirkung spielte eine Hauptrolle bei dem Dionysoskultus, denn bei diesem sollte die Seele des Verzückten geradezu aus dem Körper ausscheiden, um sich mit dem Gotte zu vereinigen, so daß er „des Gottes voll" war. Gerade diese dritte Einwirkung der Musik erlangte eine besondere Bedeutung, denn sie ließ es geschehen, daß die Musik in den Dienst der Heilkunde trat (speziell der Psychiatrie). Am sinnfälligsten erwies sich diese Wirkung bei der Heilung des Korybantismus, einer Art religiösen Wahnsinns, durch Flötenspiel. Die von dieser Krankheit Befallenen oder Besessenen glaubten nämlich, den Klang dieses Instruments zu hören und begannen wild zu tanzen. Durch wirkliches Flötenspiel suchte man nun die Erregung bis zu ihrem höchsten Grade zu steigern und durch diese gewaltsame Entladung den Kranken dem Banne des Wahnsinns zu entziehen. Es sind uns die seltsamsten Berichte über musikalische Wunderkuren überliefert.

Von allen Rhythmen und Melodien nun, die in einer der drei angegebenen Arten auf den Hörer einzuwirken vermochten, behaupteten die Griechen, daß sie „ein bestimmtes Ethos" besäßen. Aus dem von ihnen festgestellten Zusammenhange zwischen musikalischer und Seelenbewegung zogen sie die weitesten Konsequenzen und machten die Musik ethischen Zwecken dienstbar. Diese Bestrebungen führten zur Aufstellung eines vollständigen musikalisch-ethischen Systems, in dem jeder einzelne Zweig der musikalischen Kunstlehre auf die Tauglichkeit zu ethischen Zwecken genauester Untersuchung unterworfen wurde. Der griechische Musiker, der mit diesen Untersuchungen und ihren Ergebnissen selbstverständlich bekannt sein mußte, erlangte dadurch das Ansehen eines Volkserziehers. Von Plato wissen wir, daß er in der Musik ein unentbehrliches Mittel zur Erhaltung und Förderung eines gesunden Staatslebens sah. Aristides hat behauptet, daß man aus den Melodien und Rhythmen, die in den einzelnen Staaten gebraucht wurden, den Charakter der Staatsbürger zu erkennen vermöchte. So ist es denn nicht zu verwundern, wenn die Musik als ein wichtiges Mittel der Jugenderziehung galt.

Da die Musiktheorie mit ihren Untersuchungen bis aufs einzelne der Kunstlehre einging, finden wir bei den Theoretikern ein Ethos des Rhythmus, der Melodik (des Melos) und der einzelnen Tonarten. Das Ethos des Rhythmus wurde als diesem ursprünglich eigentümlich und darum feststehend angesehen, das Ethos des Melos dagegen veränderlich infolge des wechselnden künstlerischen Geschmacks. Unser besonderes Interesse verdienen die Untersuchungen und deren Ergebnisse über die Tonarten, denn einer jeden wurden deutlich ausgeprägte Wirkungen zuerkannt. So kam eine Charakteristik der Tonarten zustande, die eine Fülle feinster ethischer Unterschiede enthält. Das Dorische drückte das Feierlich-Erhabene, das Hypodorische oder Aeolische das Schwungvoll-Feierliche, das Ionische Weichheit und Schlaffheit, das Lydische Anmut und Lieblichkeit aus, das Phrygische diente wegen seines begeisternden Ausdrucks religiösen Zwecken. Diese Ausdrucksfähigkeit der Tonarten bewog Plato in seinem Idealstaate zu der Forderung, daß nur die dorische und phrygische anzuwenden seien, während die jonische und lydische als zu weichlich, die mixolydische als zu trübselig ausgeschlossen sein sollten. Die Charakteristik der Tonarten übertrugen die Griechen auch auf ihre Klanggeschlechter, das diatonische, chromatische und enharmonische. Das erste erschien ihnen männlich und allgemein verständlich, das letzte mystisch und das chromatische teils klagend und pathetisch, teils süßlich und weinerlich. Aristoxenos sagt von letzterem, es werde am meisten von solchen Tonkünstlern gebraucht, welche vor lauter Gefühl zerschmelzen möchten. Die Lehre vom Ethos der Tonarten gilt nicht etwa für das Altertum allein, sie hat auch ihre besondere Bedeutung für das Mittelalter mit seinen Kirchentonarten, und selbst unsere Zeit kennt noch Meinungen für und wider eine Charakteristik der einzelnen Tonarten.

Überblicken wir die bisherigen Ausführungen, so ergibt sich, daß den Griechen, dem Volke der Künstler und Denker, die Musik Ausdruck war, wenn auch ihr musikalisches Empfinden unserm modernen nicht entspricht. Aufschluß über das „Warum" der musikalischen Wirkung vermochten sie sich freilich nicht zu geben. Ihre Künstler und Philosophen kamen nicht darüber hinaus, die Musik als eine dämonische Kunst, ein Geschenk der Götter zu bezeichnen.

In der weiteren Entwicklung der Ästhetik unsrer Kunst sind die Theorien der letzten antiken Philosophenschulen, der neupythagoräischen, der jüdisch-alexandrinischen und der neuplatonischen von besonderer Bedeutung. Es ist das Verdienst des Professors Dr. Hermann Abert in Halle, die allgemeine Aufmerksamkeit auf diese lange vernachlässigten Theorien gelenkt zu haben. — Entsprechend dem Grundgedanken dieser Theorien wird statt des altgriechischen politischen das religiöse Musikideal aufgestellt und die ganze sinnliche Wirkung der Musik verworfen. Es machen sich zwei Richtungen geltend: eine symbolische und eine asketische. Die symbolische Musikauffassung entspricht der pythagoräischen Theorie von der Zahl, die als der Urgrund aller Dinge gilt. Ihre eingehenden Untersuchungen über die Bedeutung der Zahl für die menschliche Seele und die Musik gipfelten in dem Gedanken, daß seelische und musikalische Bewegungen durchaus von der Zahl beherrscht werden, und diese Herrschaft der Zahl wurde auf alle irdischen Verhältnisse, ja auf das Weltall übertragen. So kam in die Lehre von der Musik ein symbolisierender Zug. Die Oktave z. B. galt als die Harmonie des Weltalls, die Siebenzahl der Planeten bildete den goldnen himmlischen Hexachord, die Lyra der Musen. Als Hauptvertreter dieser Richtung ist Nicomachus von Gerasa zu nennen. Er läßt in der Ausdeutung der Zahlen in seiner arithmetischen Theologie eine schrankenlose Fantasie walten. Die genauere Kenntnis dieser Theorien zeigt, daß hier von einem wissenschaftlichen Denken keine Rede mehr ist, denn die Elemente der Musik erscheinen nur noch als reine Symbole theologischer und metaphysischer Begriffe. Jahrhundertelang hat sich der Glaube an solche geheimnisvollen Beziehungen zwischen Musik und Weltallordnung erhalten. Noch von dem berühmten Organisten Dietrich Buxtehude (1637—1707) wird uns erzählt, wie er in sieben Klaviersuiten versucht hat, „die Natur und Eigenschaften der Planeten artig abzubilden". Wie die symbolisch-mystischen Spekulationen der Neupythagoräer herüber in die Musikästhetik des christlichen Mittelalters gekommen sind, werden wir später sehen.

Die altgriechische hohe Auffassung der Kunst lebte noch einmal auf in Plotinus, dem Hauptvertreter der neuplatonischen Philosophie, dem ersten Philosophen, von dem wir eine Lehre vom Schönen kennen. Er lehnte die mathematischen und symbolisierenden Theorien seiner Vorgänger und Zeitgenossen ab und betrachtet die Musik wieder als eine Kunst, nicht aber als eine Wissenschaft. Von politischen Tendenzen will er ebenfalls nichts wissen, der höchste Zweck ist ihm die Läuterung und Reinigung der menschlichen Seele. Deshalb erkennt er auch der Musik wieder den ersten Platz in der Reihe der Künste zu. Allerdings wichen schon seine Schüler (vor allem Amelius und Porphyrius) von dieser Auffassung ihres Lehrers ab und neigten der asketischen Richtung zu, die vor allem den Kampf aufnahm gegen jede sinnliche Wirkung der Musik. Wieder werden die Beziehungen zwischen sinnlicher und übersinnlicher Welt hervorgehoben und einer weltlichen Musik jede Daseinsberechtigung abgesprochen. Der Zusammenhang mit der praktischen Kunstübung ging ganz und gar verloren, und so stellt sich die ganze Lehre dar als ein System theoretisch-spekulativer Natur.

„So sehen wir denn, daß am Ausgange der antiken Welt mit ihrer Philosophie der Grundgedanke herrscht, daß die Musik, soweit sie nicht der Religion dient, nur die Sinnlichkeit fördert und darum ein verwerfliches, und weil sie deshalb die Erhebung des Menschen zum Göttlichen hindert, ein verderbliches Vergnügen darstellt. Es tritt uns hier zum ersten Male der Gegensatz von weltlicher und kirchlicher Musik in voller Deutlichkeit und Schärfe entgegen. Daß dieser Grundsatz einer Entfaltung der Musik und ihrer Mittel nicht förderlich sein konnte, liegt auf der Hand. Dazu kam nun noch als weiteres Hemmnis der für alle kirchliche Musik geltende oberste Grundsatz: Die Hauptsache ist, „was" gesungen wird, nicht „wie" gesungen wird. Der Inhalt der Gesänge und die Gesinnung der Singenden stehen über der musikalischen Form".

Fassen wir das Gesagte zusammen, so ergibt sich, daß sich durch die gesamte Kunstanschauung der antiken Welt von ihren Höhepunkten bis zu ihrem Niedergange der Gedanke zieht: Diese Kunst ist ein Mittel des Ausdrucks —, mag dieser Gedanke auch zuletzt von dem Unkraut spekulativ-mystischer Philosophie überwuchert erscheinen.

(Fortsetzung folgt.)

Die Münchener Klose-Woche

Von **Karl Frieß**

Ein Jahr nach der durch die Uraufführung des „Palestrina" der Musikgeschichte angehörenden Pfitzner-Woche hat das musikalische München wieder einen zeitgenössischen Meister ähnlich geehrt, diesmal einen, der seit Jahren in der Isarstadt selbst wirkt und schafft.

Die Friedrich Klose-Woche begann mit einer von Otto Heß geleiteten glänzenden Wiedergabe der „dramatischen Sinfonie Ilsebill", die ja von Mottl bald nach der Karlsruher Uraufführung nach München verpflanzt worden ist und dort seitdem Heimatsrecht erworben hat, wenngleich das bedeutende Werk immer noch nicht im Spielplan die ihm gebührende Stellung einnimmt. Wieviel welscher Tand macht sich hier und mehr noch anderwärts auf der deutschen Bühne breit und sperrt den Platz einer Schöpfung, die so ganz aus deutschem Wesen geboren ist!

Ein deutscher Meister, das ist Klose, verwachsen mit dem tiefsten Denken und Fühlen unseres Volkes, eingereiht in die Entwicklung deutscher Kunst. Daß neben Liszt, Wagner, Bruckner, den Vätern seines Schaffens, Berlioz steht und auch Debussysche Einflüsse später sich geltend machten, widerspricht dem nicht. Dem Andenken Liszts hat 1896 der 25jährige Bruckner-Schüler die Messe in Dmoll für Soli, Chor, Orchester und Orgel gewidmet. Schon zeigt sich in der Erhabenheit des Vorwurfs, der Innigkeit des Gefühlslebens, der erstaunlichen Beherrschung des Orchesterklanges im Jugendwerk Streben und Ziel und Art des künftigen Meisters. Noch fehlt ihm die starke Hand in der Durchführung einer monumentalen Zusammenfassung der Gesamtarchitektur, aber schon auch wagt er, eigener Kraft bewußt, zumal in den 1897 nachkomponierten Stücken, „Ave Maria", „O salutaris Hostia" und Interludium, sich von Überlieferungen freizumachen, wie er 1896 in der sinfonischen Dichtung „Das Leben ein Traum" nach zwei wundervollen, rein instrumentalen Sätzen im dritten die äußere Form kühn und überraschend durchbricht und zum gesprochenen Wort greift, um hart und herb den gedanklichen Gehalt des Werkes zum Ausdruck zu bringen, das dann in weher Resignation ausklingt. Diese beiden Arbeiten füllten den ersten Konzertabend aus. Bruno Walter dirigierte Hoforchester und Lehrergesangverein, die Orgel bediente Prof. Ludwig Felix Maier, ein treffliches Soloquartett stellten Marie Möhl-Knabl, Anna Erler-Schnaudt, Otto Wolf, Paul Bender. Hofschauspieler Lützenkirchen sprach als Dysangelist Bahnsens fanatisches und starkes Bekenntnis zum Pessimismus.

Ein Kammermusikabend brachte zwischen zwei bekannten Werken des absoluten Musikers Klose, von dessen Schaffen überhaupt, hier jedoch ganz besonders das Wort gilt multum non multa, „Präludium und Doppelfuge für Orgel" (1907) und „Streichquartett in Esdur" (1911), die Uraufführung aus dem Manuskript eines eben vollendeten „Liederzyklus", zu fünf Gedichten Giordano Brunos in der Übersetzung Heinrich v. Steins. Das Orgelwerk kam leider in der August Stradalschen Übertragung für Klavier zum Vortrag und blieb in dieser Form doch nur Ersatz trotz dem unübertrefflichen Spiel Walter Braunfels'. Die klassische Kostbarkeit des Quartetts brachten Wendling und Genossen ideal zu Gehör. Welch ein freiwilliger Tribut auf einem gelegentlichen Seitenweg! War er so freiwillig, so gelegentlich? War er nicht vielmehr im Goethischen Sinn aus vielleicht unbewußter, aber innerster Notwendigkeit eingeschlagen? Auch Lieder hat Klosen sein musikalischer Genius nur wenig gestreut. Landesübliche Lyrik sind auch weder Giordanos gedankentiefe und glutvolle Hymnen noch ihre Vertonung. Ihre Strenge, ihre innere Übereinstimmung von Wort und Ton stellt sie zu, wenn auch nicht neben Hugo Wolfs Michelangelogesängen. Paul Bender war für sie der gegebene Künstler. Gleiches Einfühlen gelang nicht dem sonst so tüchtigen Raucheisen als Begleiter.

Mit der Uraufführung (für Deutschland) des „Mythischen Oratoriums" „Der Sonne-Geist" nach der gleichnamigen Dichtung Alfred Momberts endete die Klose-Woche, wie sie begann: mit einem Werke von größten Ausmaßen. Der Komponist hat im Dichter einen wahlverwandten Genossen gefunden. Aus klassischen und germanischen Elementen hat sich Mombert eine eigene Mythologie geschaffen. Indische und neuplatonische Ideen, entfernte christliche Erinnerungen spielen herein. Welten werden und vergehen. Die Sonne (oder vielmehr nach urindogermanischer Anschauung) der Sonne wird empfangen, geboren, beglückt die tönenden Sphären durch sein Dasein und versetzt das All in Trauer durch sein Scheiden. Er ist Symbol der ewigen Wiederkehr alles Seienden, das vom Menschen schließlich erkannt wird als Sinnbild seines eigenen Geistes. In bildhaften Visionen offenbart sich dies kosmische Mysterium dem Dichter. Die Bildhaftigkeit der Kloseschen Musik, zu deren Wesen es gehört, daß sie aus Ideen entsteht und Ideen vermittelt, macht sie auch zur berufenen Künderin der Mombertschen Weltanschauung auf ihre Weise. Klarer und reiner, so will uns bedünken, als mit ringendem Worte und sich überstürzenden Bildern der Dichter selbst es vermag, eröffnen ihre glühenden Orchesterfarben, ihre schwellende Harmonik, ihr innerer Reichtum, der die Totalität menschlichen Fühlens und Denkens umfaßt und uns ahnen läßt, eine Welt jenseits von Raum und Zeit, die ungeheuren Perspektiven. Was dem Dichter unsagbar bleibt, der Musik ist's gegeben auszudrücken, und so bringt Kloses Schaffen auch dem Dichter erst Erfüllung. Unerhörter Stoff verlangt ungemeine Ausdrucksmittel. Fast übermenschliche Anforderungen sind auch den ausführenden Kräften gestellt. Bedeutete schon das erste Konzert ein volles Gelingen, so hat hier die flammende Hingabe Walters und seiner Künstlerschaar einen Triumph gefeiert. Zum Hoforchester und Lehrergesangverein war noch der Hoftheaterchor gekommen. Eine Reihe hervorragender Solisten, voran Delia Reinhardt (Himmlische) und Fritz Brodersen (Rhapsodie), trugen nicht wenig bei zum monumentalen Eindruck dieses musikalischen Ereignisses*).

Wie jeder „Woche" hat auch dieser etwas von Sensation angehaftet. Und doch möchten wir sie nicht missen. Wenn der ungeheuere Beifallsjubel überfüllter Säle, der allabendlich den Meister umtoste, vielen die Augen geöffnet hat für die Bedeutung Kloses, der bis jetzt bescheiden, allzubescheiden seinen Weg gegangen ist abseits von der breiten Straße billiger Volkstümlichkeit, dann ist der Gedanke einer klugen und energischen Frau, die diese Veranstaltung angeregt und in die Wege geleitet hat, nicht vergebens gewesen.

*) Der von Heinrich Knappe vortrefflich gesetzte Klavierauszug zu „Der Sonne-Geist" ist gleich Hans Reinharts aufschlußreichen Thematischem Führer hiezu in der Universal-Edition A.G. Leipzig-Wien erschienen.

Musikbriefe

Aus Braunschweig

Von Ernst Stier

Anfang Juni

Hoffnungsfreudig wie in der Pflanzenwelt schoß in der Musik nach Ostern alles üppig ins Kraut; das infolge der Kohlenknappheit Versäumte holte der Frühling nach, und merkwürdigerweise tat im Gegensatz zu früheren Erfahrungen auch der sonnigste Sonnenschein weder dem Besuch des Hoftheaters noch der Konzerte den geringsten Abbruch. Die Oper überwand verhältnismäßig leicht die schwierigen Verhältnisse: Erkrankungen verschiedener Mitglieder, Mangel an technischem Personal, Lücken im Singchor und in der Hofkapelle; der Helden-

tenor Hans Tänzler wurde längere Zeit beurlaubt, um in Bukarest mit der Dessauer Hofoper durch mustergültige Wiedergabe namentlich von Wagners Musikdramen deutscher Musik Anerkennung zu verschaffen und die bisherige Vorherrschaft der französischen zu bekämpfen. Abwechselnd mit Heinr. Knote (München) verkörperte er Lohengrin, Tannhäuser, Siegfried u. a. erfolgreich, förderte also wesentlich den Zweck der deutschen Heeresleitung. Unser Spielplan bewegte sich demgemäß in gewohntem Geleise, vermied die Operette ebenso wie die Ausländer mit Ausnahme von Thomas („Mignon") und Gounod („Faust"), die sich durch den Text entschuldigen lassen; als Neuheiten vermittelte er den „Ring des Polykrates" von Korngold und „Rahab" von Cl. v. Franckenstein. Beide Einakter fanden freundliche Aufnahme, die sie vorzugsweise der vom Generalmusikdirektor Carl Pohlig geleiteten vorzüglichen Wiedergabe verdankten; überraschend wirkte beim ersten der tragikomische Schluß. Bei Herodot (1. Buch Kap. 39—44) kündigt Amasis dem Tyrannen von Samos die Freundschaft, damit ihm das drohende Unglück in der Seele nicht weh tue; Schiller läßt den Gastfreund nach Ägypten abreisen, damit er nicht gleichzeitig untergehe; nach Korngolds Textbearbeiter Teweles opfert der Glückliche den soeben eintreffenden Freund, um den Lästigen auf schickliche Weise wieder los zu werden. Else Hartmann, Gertr. Stretten, die Herren Stieber, Grahl und Frorath trafen glücklich den flotten Lustspielton und ernteten reichen Beifall. Der Münchener Intendant verleitet der Rettung israelitischer Kundschafter durch Rahab (Josua 2, 1—21) stellenweise geistreiche Farben mit historischem und lokalem Einschlag, ermangelt aber der fortreißenden Kraft, die allein über ein dramatisches Werk entscheidet, dieses demgemäß als tot geborenes Kind erscheinen läßt, dem keine äußern Mittel helfen. Stefanie Schwarz und Hans Tänzler setzten ihre volle Persönlichkeit für das Werk ein, werden es aber nicht lange über Wasser halten, obwohl auch der Spielleiter B. Noeldechen mit dem Bühneninspektor Gebhardt und Maler Rieger alles aufgeboten hatten, um durch glänzende Ausstattung den Hörer über die textlichen und musikalischen Schwächen zu täuschen.

Ganz anders wirkte die neu einstudierte Elektra von Strauß, mit deren Titelrolle unsre jugendlich dramatische Albine Nagel berechtigte Triumphe feierte. Mit Stefanie Schwarz und Anna Bahr-Mildenburg (Wien) bildete sie ein Dreiblatt, das sich nicht oft findet. Das waren im Gegensatz zu Sophokles Vertreter der vorklassischen Zeit, deren weibliches Empfindungsleben bis zu grauenhafter Roheit und Unnatürlichkeit gesteigert wurde. Wie sich bei Goethe („Götter, Helden und Wieland") Euripides beklagt, daß ihn ein gewisser Wieland prostituiert habe, so könnte sich auch Sophokles über Hofmannsthal beschweren, denn das sind weder perikleische Griechen noch antike Leidenschaften klassischer Zeit, der schon heftige Liebe als „Mißliebe", also krankhaft, ein von niedrigen Leidenschaften beherrschter Mensch aber als verächtlich galt. Wie Homer die „Ilias" beginnt: „Den Groll besinge, o Göttin!" schildert auch Strauß nur wilden Haß, schneidenden Schmerz, maßlose Rache und Erbitterung, die man übrigens jetzt besser als im Frieden begreift. So erschien auch die grausige Realität der Titelheldin keineswegs übertrieben, die scharf angefochtene, von Lessing verteidigte Ansicht Diderots, daß vernachlässigte Kleidung, Geschrei und heftige Bewegungen der Verzweiflung einem rasenden Weibe natürlich seien, als richtig und durchaus begründet. Das Bühnenbild, von Prof. Roller (Wien) entworfen und von Winternitz dort ausgeführt, die Darstellung von Benno Noeldechen geleitet und die geniale Ausdeutung des Werkes durch Carl Pohlig erzielte einen Rekord der an Erfolgen so reichen Kriegsjahre: das ausverkaufte Haus jubelte Künstler und Führer am Schluß ein dutzendmal an die Rampe, der Hörer war erschüttert, aber nicht gehoben oder innerlich befreit. Damit der Tragödie das Satyrspiel nicht fehle, wird Offenbachs zynische Parodie „Orpheus in der Unterwelt" in der Inszenierung Max Reinhardts vorbereitet. Den Schluß bilden am Johannistag „Die Meistersinger", die Ferien dauern bis Ende September, dann tritt die Erste Altistin Charl. Schwennen-Linde, für die, wie in Nr. 20/21 gemeldet, kein Ersatz gefunden wurde, wieder in den Verband des Hoftheaters. Der Anfang verspricht eine Strauß-Woche („Salome", „Elektra", „Rosenkavalier", „Ariadne auf Naxos" und Konzerte), einen Mozart-Zyklus und Nibelungentetralogie. Seit dem 1. Juni spielt im größten Saale (Brünings Saalbau), der für Kinozwecke umgebaut war, täglich, Sonntags sogar zweimal, eine gute Operette, die viel Zulauf findet, wir haben also wie im alten Rom panem et circenses.

In den Konzertsälen wurde der Schluß von Ostern auf Pfingsten verschoben. Der Verein für Kammermusik (Emmi Knoche, H. Mühlfeld, H. Wieking, Th. Müller, A. Bieler) bot am letzten Abend als Neuheit das Streichquartett (Op. 31) von A. Reuß, als Magneten Beethovens Sonate für Klavier und Horn (Blödner) und Schuberts Forellenquintett (Kontrabaß: H. Anger); die „Musikalischen Erbauungsstunden" schlossen mit dem Sextett für Klavier- und Blasinstrumente von L. Thuille und dem Klavierquartett (Esdur) von Dvořák, die durch moderne Lieder, gesungen von Marg. Wachsmuth, verbunden waren. Die Herren Em. Kaselitz, W. Wachsmuth und W. Metzmacher können sich eines außerordentlichen künstlerischen und äußeren Erfolges rühmen, die Unterstützung von Kräften der Hofkapelle ermöglichte die denkbar größte Abwechslung der Kammermusik. Sänger und Sängerinnen, meist vom Hoftheater, erhöhten Anziehungskraft und Genuß. Von den Vereinen erschienen nur der Madrigalchor unter Leitung von Heinrich Heger mit hervorragenden Werken alter und neuer Meister, unterstützt durch unsern Heldenbariton E. Hunold und den Harfenisten E. Foehr sowie die Braunschweiger Liedertafel, die der Chordirektor Em. Kaselitz ebenso wie die mitwirkenden Kräfte Margot Ehlers (Gesang) und Änne Weber (Cello) zum Siege führte. Der Lehrergesangverein feierte das Fest seines 25 jährigen Bestehens; der Dirigent Prof. J. Frischen, der ihm die erste Stelle im Herzogtum erworben, hatte ihm als Ehrengabe den Chor „Abend am Meere" gewidmet, der infolge der melodischen Stimmführung, gewählten Harmonik und getroffenen Stimmung so gefiel, daß er wiederholt werden mußte. Von den Ehrenmitgliedern waren Hegar („Totenvolk") und Max Bruch („An das Vaterland") vertreten, von letzterm sang B. Rasch (Hamburg) die zeitgemäße Andromachoearie aus „Achilleus" sowie Lieder von Schumann und Brahms. Der Verein ist natürlich stark gelichtet, namentlich fehlen frische erste Tenöre, aber „man sah noch am zerhaunen Stumpf, wie mächtig war die Eiche".

Von auswärtigen Künstlern erschienen Herm. Gura zu einem Loewe-Balladenabend, ohne jedoch seinen Stimmkollegen Max Krauß (München) zu erreichen oder ihn aus der Gunst des Publikums zu verdrängen. Frz. v. Vecsey und C. Ansorge zogen hier weitere Kreise, dem Geiger schloß sich Steffi Koschate (Berlin) an, die in Emmi Knoche eine gleichwertige Verbündete gefunden hatte.

Eine Reihe hiesiger hoffnungsfreudiger Talente traten erstmalig erfolgreich an die Öffentlichkeit; die Sängerinnen Grete Krafft, Käthe Isensee — Margot Ehlers erfreut sich schon lange großer Beliebtheit —, die Cellistin Änne Weber und die Pianistin M. Osterloh. Die Gesanglehrerinnen Schwestern Brunch und Sophie Koch stellten Schülerinnen vor, die für die Bühne reif sind, Meta König führte mit den ihrigen sogar die Operette „Zehn Mädchen und kein Mann" von Suppé erfolgreich auf; Em. Ottmar unterbrach die Schülerleistungen durch eigene Vorträge, die Geigenschule von E. v. d. Kerckhoven bot den vielen Klavierspielern das Gleichgewicht, die nahezu fertige Soubrette Elli Rohde unterbrach die gleichförmige Reihe sehr angenehm. Einen glänzenden Beweis für die Wahrheit des Sprichwortes „Was lange währt, wird gut" lieferte Ilse Bauer, die auch Lieder zur Laute singt, gemeinschaftlich mit Hans Mühlfeld (Romanze Fdur von Beethoven, Chaconne von Bach u. a.): das war ein harmonischer Abschluß. An geistlichen Konzerten hatten wir ein solches in der Martinikirche unter Mitwirkung

von E. Hunold, H. Mühlfeld und Organist Immisch, endlich ein solches vom Domorganisten Walrad Guericke. Der Massenbetrieb der letzten Jahre, namentlich der Wohltätigkeitskonzerte, in denen sich oft gespreizter Dilettantismus unter der heuchlerischen Maske vaterländischer, werktätiger Nächstenliebe breit machte, nahm entschieden ab, die Leistungen erhoben sich und standen denen der Zeit vor dem Kriege keineswegs nach; nur der Chorgesang ruhte, hoffentlich wird auch dieses bald unter den erwärmenden Strahlen der Friedenssonne zu neuem Leben erwachen und das ehemals so erfreuliche Bild durch seine kräftigen Farben wieder vervollständigen.

Aus Breslau

Von Dr. Fritz Prelinger

Anfang Juli

Orchesterkonzerte und Kammermusik

Wie überall war auch in Schlesiens Hauptstadt das Musikleben in diesem 4. Kriegswinter ein außerordentlich reges. Es wurde im großen und ganzen sehr gut musiziert und manches geboten, wenn auch die Lage, in die der Krieg die deutsche Kunstwelt hineingeworfen hat, nicht erkannt und vollends nicht ausgenützt wurde. Deutschland ist auch in der Kunst immer an der Spitze der Völker marschiert, die mit weit geöffneten Armen kosmopolitisch sich nähern wollten. Schönes und Abhub strömte über uns herein, willig gestatteten wir jede Gastfreundlichkeit, ja wir vergaßen gar häufig darüber der heimischen Erde. Wir werden und sollen von dieser unserer Art nicht lassen. Es ist hier nicht der Ort, jene Eroberungen auf geistigem Gebiet aufzuzählen, die wir in Kunst und Wissenschaft in tausend Kanälen unserm Volke zugeführt haben, aber an eines — wenigstens auf dem Gebiete der Musik — muß mahnend erinnert werden. Die Musik, die am wenigsten greifbare Kunst, quillt aus der Tiefe der Seele und enthüllt wort- und bildlos stärker und echter die Urnatur unseres Wesens, als dies eine andere künstlerische Leistung tun könnte. Wollen wir auch in der Kunst eine Weltmacht darstellen, müssen wir deutsch und echt bis in die letzten Fasern der tiefgehenden Wurzeln bleiben. Es handelt sich hierbei nicht um unsere wahrhaft großen Künstler. Die waren von stets Führer und Retter aus Geistesnot und Herzensangst. Aber das Volk soll gesund bleiben, um Großes aufnehmen zu können und der gebärende Schoß für neue Kraft zu werden. Wie herrlich hätte diese Zeit benutzt werden können, wenn sie in Dingen der Kunst richtig und weitblickend erkannt worden wäre. Da gab man zu Anfang des Krieges das Losungswort aus, nichts von lebenden ausländischen Komponisten zur Aufführung zu bringen. Als ob es sich dabei um solche merkantilen Gesichtspunkte gehandelt hätte! Wenn wir ohne fremde Kunst nicht auskommen können und wenn diese uns Großes zuführt, so durfte auch der Krieg kein Hinderungsgrund für die Aufnahme sein. Nicht um Gegenwärtiges und Vergangenes dreht es sich, sondern um das wurzelechte Starkmachen der eigenen Kraft. Frankreich hat mit schlagfertiger Erkenntnis die Sachlage besser beurteilt, als es der Musik Wagners die Pforten verschloß. Von dem Geist wollte es nichts wissen, weil es ihn fürchtete. Der Dürerbund, die Wagnervereine, ein Goethebund hätte die Führung übernehmen müssen, es wäre ohne dies nur ein Zusammenarbeiten gewesen, da sich die Geister hier wohl verstanden hätten. Freilich nicht, um die Entwicklung einseitig gängeln zu wollen, sondern bloß, um Saat auszuwerfen. Noch ist es Zeit zur Besinnung, zur Sammlung aller Kraft, zu gemeinsamer Wanderung auf freie Höhe. Zweifellos wird in Erziehung, Wissenschaft und Kunst eine Neuorientierung, eine Umwertung erfolgen müssen. Der Staat kann unmöglich alle diese Aufgaben in Angriff nehmen, es wird Sache einzelner Vereinigungen sein, hier läuternd im Dienste einer Heimatskunst zu wirken und von innen heraus zu bilden, was jetzt der deutsche Hammer zusammenzuschweißen sich anschickt.

In der Orchestralmusik liegen die Dinge viel einfacher als in der Oper. Nur Rußland hat stark gewachsene eigene Instrumentalmusik, Italien und England so gut wie nichts, und was von Frankreich gekommen ist, ist nicht von überwältigender Bedeutung. Daß sich daher unsere Orchestervereine hauptsächlich mit deutscher Musik begnügen mußten, mag mehr einem günstigen Zufall als einem bewußt gewollten Verdienst zu verdanken sein.

Bei der Schilderung der Breslauer Musikverhältnisse beginne ich mit den Leistungen des Breslauer Orchestervereins und der mit ihm verbundenen Singakademie. An der Spitze beider Konzertinstitute steht Prof. Dr. Georg Dohrn, ein feiner, zielbewußter Musiker und Führer. Mit großer Literaturkenntnis ausgestattet, weiß er seine Programme künstlerisch zu gestalten und meist auch unter einen einheitlichen Gesichtspunkt zu stellen. Die Art seines Musizierens, insbesondere des Dirigierens, ist eine objektive. Er bemüht sich wohl stets, das Kunstwerk allein sprechen zu lassen, sicherlich eine Kunstdarstellung, die höchsten Lobes wert ist. Ich glaube aber nicht, daß dies sein unbedingter Wille ist. Ein Schuß belebenden Subjektivismus täte dem Tranke sehr gut. Wenn Prof. Dohrn am Klavier sitzt und Kammermusik spielt, dann fallen die akademischen Bande ab, und frei gestaltet sich das Kunstwerk unter seinen formenden Händen. Könnte der Klavierspieler dem Dirigenten etwas von seinem Temperament abgeben, Prof. Dohrn wäre einer unserer hervorragendsten Dirigenten. Zu seinen vorzüglichen Musikereigenschaften kommt noch ein außerordentliches Gedächtnis, das ihm erlaubt, zum mindesten die klassischen Werke, Brahms eingeschlossen, mit genauester Kenntnis aller Einzelheiten auswendig zu leiten. Das Orchester des Breslauer Orchestervereins ist trotz den schweren Zeiten in bester Verfassung. Hält es auch mitunter schwer, in den Proben alle Musiker da zu haben, schließlich geht es doch, und es kommt eine Aufführung zustande, die nach Klang und Sauberkeit der Ausführung wenig zu wünschen übrigläßt. Fremde Dirigenten, die mit dem Orchester zu tun hatten, haben schon öfter die künstlerische Schlagfertigkeit des Orchesters zu rühmen gehabt. An der Spitze stehen der erste Konzertmeister Hermann Behr und der zweite Paul Mundry, beides hervorragend tüchtige Geiger, die außerdem dem Vereine als Dirigenten verpflichtet sind, Behr für die volkstümlichen Abonnementskonzerte, Mundry für die Donnerstagskonzerte. An der Bratsche sitzt als vorzüglicher Künstler Paul Herrmann, am Violoncello Josef Melzer. Dem stattlichen, klangschön spielenden Streicherchor steht eine Anzahl vorzüglicher Bläser gegenüber.

Schwierigkeiten der Besetzung bringen es mit sich, daß Erstaufführungen neuerer Werke zu den Seltenheiten gehören. So ungern man darauf verzichtet, ist der Standpunkt der Vereinsleitung ein so durchaus richtiger, daß Ernsthaftes dagegen kaum vorzubringen ist. In erster Linie stehen daher die Werke unserer großen klassischen Musikepoche. Von den Sinfonien dieser Zeit kamen Beethovens siebente zur Aufführung, von Brahms die erste und vierte, von Mozart die in D dur und G moll, von Schumann die vierte. Erstaufführungen erlebten Anton Bruckners zweite Sinfonie, Felix Weingartners F dur-Sinfonie (Nr. 4), die einen warmen, durchaus ehrlichen Erfolg hatte, und Franz Schrekers Kammersinfonie. Dieses Werk, für das sich Prof. Dohrn mit ganzer Kraft eingesetzt hat, stellt an die Ausführenden wie an die Zuhörer die stärksten Anforderungen. Es ist ein völlig neues Einhören, das die Einordnung des Werkes in das Programm zu einer besonderen Schwierigkeit macht. Nichts will zu ihm passen. Die Kammersinfonie zeigt ein kleines Orchester, ja die Streichinstrumente werden fast durchaus quartettmäßig behandelt. Alles soll soloartig wirken. Auf diese Weise kommen Klangeffekte von unerhörter Art zustande. Der Begriff schulmäßiger Harmonie ist vollkommen aufgehoben, dadurch ist

auch die Modulation in neue Bahnen gedrängt. Die Farbenpracht der Klänge, hinter die die Klarheit der Zeichnung absolut zurücktritt, ist eine bewundernswerte. Hier liegt die Bedeutung des interessanten Werkes. Der Form nach ist das einsätzige Werk eine Sinfonie, deren einzelne Sätze ineinander übergehen. Schreker hat eine Erklärung des Aufbaues des Werkes gegeben. Den papiernen Forderungen entsprechen wohl die Tatsachen der Thematik, allein herauszuhören sind sie nicht, und die Form ist nicht zu überschauen. Die Aufnahme war eine sehr wohlwollende. Prof. Dohrn wiederholte diese Sinfonie in einem späteren Konzert. Sie hinterließ beim zweiten Male nicht mehr den starken Eindruck. Von kleineren Werken erfuhren die Variationen über ein eigenes Thema (Op. 4) von G. Széll eine Erstaufführung, ferner Paul Graeners „Musik am Abend“ (Op. 44). Letzteres außerordentlich wohlklingendes Werk machte stärkeren Eindruck. Strauß war mit „Tod und Verklärung“ vertreten, Beethoven, Brahms, Cherubini, Pfitzner, Schubert, Wagner und Weber mit Ouvertüren. Franz von Vecsey spielte das Violinkonzert von Beethoven, Karl Flesch das zweite von Bruch, d'Albert spielte das D moll-Konzert von Brahms, Elly Ney van Hoogstraten unvergleichlich schön Mozarts C dur-Konzert (Köchel 467) und Frieda Kwast-Hodapp großzügig Regers F moll-Konzert Op. 114. Dieses kam hier zur ersten Aufführung. Gesangsolisten waren Anna Kaempfert, Emmi Leisner und vor allen Sigrid Hoffmann-Onègin. Besonders erwähnt werden muß die Beethoven-Woche, die Prof. Dohrn im Mai noch veranstaltete. In vier großen Konzerten wurden an Hauptwerken gespielt die Ouvertüren zu Coriolan und Egmont, Leonore Nr. 3, dritte und fünfte Sinfonie, das Violinkonzert wunderbar schön von Adolf Busch vorgetragen, das Es dur-Klavierkonzert, vorgetragen von Edwin Fischer, der auch das Klavier in der Chorfantasie spielte, und die Missa solemnis. Ein Kammermusikkonzert brachte das Septett, die Waldsteinsonate (E. Fischer) und das Es dur-Quartett. Unsere einheimischen Künstler waren die Veranstalter. Prof. Dohrn hat eine große Aufgabe in ganz hervorragender Weise gelöst. Die Festwoche war auch insofern ein großer Erfolg, als zu ihr vom äußersten Schlesien viele Zuhörer geeilt waren. Lange vorher war kein Platz mehr zu erhalten.

Im Verein mit der Singakademie führte der Breslauer Orchesterverein die Johannespassion Bachs auf, Beethovens große Messe, Brahms' Gesang der Parzen und erstmalig M. Regers Einsiedler und H. Wolfs Christnacht. Solisten in diesen Konzerten waren Eva Bruhn, Anna Erler-Schnaudt, Irmingard Freund-Mott, Betty Schmidt-Arnold, Ludwig Heß, J. von Raatz-Brockmann, Carl Rehfuß, Anna Stronck-Kappel, Maria Philippi, Georg A. Walter, Alfred Kase, Otto Gärtner. In einem Benefizkonzert für die Orchesterkasse sprach Dr. Ludwig Wüllner die Byronsche Manfred-Dichtung mit der Musik von Schumann.

Von Dirigenten kamen Felix von Weingartner, der mit dem Breslauer Orchesterverein Webers Oberonouverture, Haydns Militärsinfonie und die C moll-Sinfonie von Brahms spielte (Cläre Dux half mit der Agathenarie und Schubert-Liedern); Paul Scheinpflug mit dem Blüthner-Orchester und spielte Beethovens Leonore Nr. 3, Schuberts H moll und Tschaikowskys Pathetische Sinfonie; schließlich Arthur Nikisch mit dem philharmonischen Orchester aus Berlin, der Beethovens Eroika und Strauß' Tod und Verklärung bot, außerdem Wagners Waldweben und Liszts ungarische Rhapsodie.

Auch die Kammermusik erfreute sich aufmerksamer Pflege, zunächst durch unser einheimisches Quartett, das aus den Herren A. Wittenberg, H. Behr, P. Herrmann und J. Melzer besteht. Prof. Dohrn wirkt als vorzüglicher Pianist mit, A. Witt als Chorist, E. Stöhr als Klarinettist, Tschirner als Flötist, O. Sorber (Horn), O. Kirbach (Fagott). Zum ersten Male wurden gespielt M. Regers Flötenserenade Op. 77a und Ewald Straessers Streichquartett in B dur (Op. 15). Das große klassische Programm mit Werken von Beethoven, Brahms, Haydn, Mozart, Pfitzner, Schubert, Schumann fand unter starker Beteiligung der Zuhörer seine Erledigung. Ferner muß die Triovereinigung genannt werden, die die hiesige Pianistin Frau Hirsch-Kauffmann gegründet hat. Ihre Helfer sind Konzertmeister G. Havemann und der Cellist Prof. G. Wille aus Dresden. In drei Abenden boten sie Anregendes und Interessantes. Von auswärtigen Quartetten gab das Klingler-Quartett vielbesuchte Abende. Ausgezeichnetes Zusammenspiel und leidenschaftlicher Vortrag machte das Zuhören zu einem Gegenstand großen Genusses. Weniger Eindruck machte das Fiedemann-Quartett, das Mozarts C dur, Haydns G dur Op. 17 Nr. 5 und Tschaikowskys Es moll Op. 30 spielte. Über die Solistenkonzerte im nächsten Briefe.

Rundschau

Oper

Barmen Der Spielplan der von Dr. Fischer geleiteten Barmer Bühne läßt erkennen, daß es an dem guten Willen, das Beste unserer Kunst einem Publikum, das sich scharenweise ins Theater drängt, zu bieten, nicht fehlt. Außer Fliegendem Holländer, Tristan und Isolde gab es eine vollständige, gediegene Ringaufführung. Neben Lortzings Zar und Zimmermann, Webers Freischütz, kamen dann freilich auch die Ausländer zu reichlichem Gehör: Verdi mit Maskenball und Rigoletto, Thomas mit Mignon, Adam mit König für einen Tag. Wenn auch die seichte Operette schwieg, so machte sich dafür das „Dreimäderlhaus“ um so mehr breit. Smetanas „Verkaufte Braut“ erschien in lobenswerter Einstudierung. Die Ringaufführung gab den einheimischen Kräften Gelegenheit, ihr Können ins rechte Licht zu stellen. Künstlerisch wertvolle Leistungen boten A. Bürger (Loge), Ph. Massalsky (Mime), B. Pütz und A. Wißmann (Donner und Froh), Ch. Jäger (Fricka), Th. Reuß-Walsch (Freia), P. Sieger-Morro (Erda) u. a. Auswärtige Gäste wurden zur Mitwirkung herangezogen, ein besonderes Lob gebührt; M. Werhard-Poensgen-Köln (Brünnhilde), H. de Garmo-Wiesbaden (Wotan), M. Krauß-München (Wotan), A. Kieß-Düsseldorf (Alberich). Eine besonders freundliche Aufnahme fand Adams reizende Spieloper „König für einen Tag“ in der deutschen Übersetzung des Berliner Theaterkapellmeisters Paul Wolff.

H. Oehlerking

Elberfeld Eine überaus rege Tätigkeit entfaltete in den letzten Wintermonaten unser Stadttheater unter Leitung des Intendanten Artur von Gerlach. Der mannigfaltige Spielplan konnte selbst verwöhnten Ansprüchen genügen. Kein Gebiet der Opernliteratur, das unberücksichtigt geblieben wäre. Nach fleißiger und geschickter Einstudierung hörten wir: Fidelio (Beethoven); Zauberflöte und Don Juan (von Mozart); Zar und Zimmermann (Lortzing); Freischütz (Weber); Lustige Weiber (Nicolai); Ring, Tristan und Isolde (Wagner); Hänsel und Gretel (Humperdinck); Rosenkavalier (Strauß); Opernball (Heuberger); die Operetten: Ziegeunerbaron, Bettelstudent; von ausländischen Werken: Aida, Troubadour, Rigoletto (Verdi); Carmen (Bizet): Mignon (Thomas). D'Alberts „Tote Augen“ fand eine beifällige Aufnahme bei öfterer Wiederholung. Besonders stark war nach wie vor der Andrang zum „Dreimäderlhaus“. Im „Ring“ glänzten eine Reihe bekannter Gäste: Edith Walker (Brünnhilde), O. Metzger - Lattermann (Waltraute), J. Urlus (Sigfried), und Kraus (Wotan). Eine tüchtige Leistung bot E. Forch-

hammer als Tristan und S. Wolf (Köln) als Isolde. Ein reiches Betätigungsfeld fanden die einheimischen Kräfte in einer Reihe sonstiger Werke: W. Ulmer (Tamino), E. Hallensleben (Pamina), T. Geiger (Papagena), P. M. Witte (Kasper im Freischütz), A. Tharau (Ännchen).

Infolge des überaus regen Zuspruches wurde in beiden Wupperstädten (Barmen-Elberfeld) die Spielzeit bis zum 1. Juli verlängert; bisher schloß sie um den 4. April ab. Der Andrang der Bevölkerung ist nach wie vor gleich rege und stark.

H. Oehlerking

Konzerte

Barmen Auf dem fünften Abonnementskonzert machten wir die Bekanntschaft eines neuen Werkes von Emil Peeters' Vorspiel zu „Agnes Bernauer" (Hebbel), welches in klarer, übersichtlicher Form geschrieben, aber viel zu lang geraten ist (Aufführungsdauer 20 Minuten!), was ihm um so weniger zum Vorteil gereicht, als es wenig tiefe Gedanken enthält, die oft eine zu dicke Instrumentierung erfahren. Professor K. Fleschs Kunst glänzte im Violinkonzert von J. Brahms und in Solostücken mit Orchesterbegleitung von R. Schumann. Eine treffliche Schulung legte unter R. Stroncks Leitung das städtische Orchester in Mahlers vierter Sinfonie an den Tag. Trotzdem die Männerstimmen durch den Krieg sehr geschwächt sind, wartete der städtische Singverein mit einer wohlgelungenen, stimmungsvollen Aufführung, der Matthäuspassion auf. Zu einem wirksamen Abschluß brachte Kapellmeister Höhne die heurigen Sinfoniekonzerte des städtischen Orchesters durch eine treffliche Darbietung der Emoll-Sinfonie von J. Brahms, der Fdur-Rhapsodie von F. Liszt und der Ouvertüre „Römischer Karneval" von H. Berlioz. Das Schlußkonzert der „Volkstümlichen Vorträge" war der „Ballade" gewidmet. Während Frau E. Saatweber-Schlieper Klavierballaden von Brahms und Chopin musterhaft spielte, sang Otto Saltzmann, Heldenbariton vom Barmer Stadttheater, mit durchgeistigter Vertiefung Balladen von Loewe, Zelter, Reißiger und Plüddemann. Neue Proben ihrer hohen klavieristischen Kunst gab Frau Ellen Saatweber-Schlieper in Sachen von Bach, Beethoven, Goldmark im Verein mit dem Geigenvirtuosen Kosmann, der über edlen, kräftigen Ton verfügt. Als eine künstlerische Persönlichkeit erwies sich Addi Schlie, die eine Reihe von Volks-, Scherz- und Stimmungsliedern durch Gesang und Lautenspiel charakteristisch wiedergab. Alte und neue Weisen, vokaliter und instrumentaler Art, bot die 18. geistliche Abendmusik des von Frl. E. Potz geleiteten Bachvereins. Sachen von Brahms, Händel, Lassus, Mozart, H. Wolf, J. Eccard, Mendelssohn, Gabrieli und M. Praetorius versenkten den Hörer in feinsinniger Weise zur andächtigen Betrachtung von: Christus in Gethsemane, die Gefangennahme, Verhöhnung, Kreuzigung und Auferstehung. Die Ausführung, an welcher sich außer dem Bachverein und Frl. Potz Frl. Hilde Ellger (Berlin) (Alt) beteiligte, entsprach hohen künstlerischen Anforderungen. Daß Frl. Potz auch eine Organistin von beachtenswertem Können ist, zeigte sie in ihrem Orgelkonzert, wo sie Stücke von Bach und Krebs technisch gewandt und in gediegener Registrierung zum Vortrag brachte. Die bekannte Altistin Maria Philippi (Basel) erfreute durch: Kantate für Altsolo und Orgel „Ach Gott, daß ich Wassers genug hätte" von J. Chr. Bach, Passionsgesänge von Bach, Frank, Ostergesänge von Vulpius, G. Joseph und S. Bach. So genießt in Barmen die musica sacra eine ausgezeichnete Pflege.

H. Oehlerking

Berlin Das Wiener Philharmonische Orchester gab hier unter Weingartners Leitung drei Konzerte, das dritte zweimal. Die Programme boten an sich kein besonderes Interesse dar, da sie nur Stücke betrafen, die hierorts abgespielt sind. Selbst Beethovens neunte Sinfonie war im letzten Winter vierzehnmal zu hören, was nachträglich präzisiert sei. Es kamen also nur die Leistungen des Orchesters selbst in Betracht. Ich kann aber über diese nicht nach eigenen Ohren berichten, denn die Konzerte waren wieder vom Militär für Kriegswohlfahrtzwecke veranstaltet, und da funktioniert die Sache nie normal. Selbst Referenten ganz bekannter und einflußreicher Lokalblätter hatten keine Karten erhalten; und daß unsere N. Z. f. M. das älteste und ehrwürdigste der gegenwärtig existierenden deutschen Musikfachblätter ist, scheint dem heiligen Militär vollends unbekannt zu sein. Somit melde ich nach Aussage zweier hochgebildeter Musiker, die sich ihr Urteil allerdings unabhängig von der Herde und der stark mit Österreichern durchsetzten Berliner Presse bilden, nur, daß das Wiener Orchester zwar Leistungen ersten Ranges gab, aber keineswegs schlechthin als das „beste der Welt" anzusprechen ist, als welches es der österreichische Lokalpatriotismus immer ausgibt. Es sei ebenso gut wie z. B. die Dresdener Hofkapelle, die wir jüngst ebenfalls zu Gaste hatten, von unserer eigenen Königl. Kapelle zu schweigen. Es habe sich wieder gezeigt, daß jedes berühmte Orchester besondere Eigenheiten habe, die als seine Spezialität nicht von andern zu erreichen seien, ihm aber kein unbedingtes Übergewicht bei einer an sich müßigen vergleichenden Wertabschätzung gäbe. Natürlich wäre die Wirkung durch die fragwürdige, mindestens ungleiche Akustik des Zirkus Busch, der ja nun einmal bezeichnend das Favoritlokal derartiger Militärkunstproduktionen ist, beeinträchtigt gewesen, und der sensationelle Monstrechor, ohne den es dabei auch nie abgeht, hätte die Sache auch nicht gerade verfeinert; aber für die große, rohe Masse sei das gerade die rechte Attraktion und Sensation gewesen. Die Hauptsache, Geld in den Kasten zu kriegen, sei sicher erreicht worden. Na, das „goldene Kalb" spielt ja jetzt bei uns überall die Hauptrolle. Den Quasseleien gegenüber, die die hiesige Presse sonst über das Wiener Orchester losließ, bemerke ich nur, daß es sich hier um die Kaiserliche Hofkapelle des Opernhauses handelt, die außerhalb des Operndienstes selbständig unter einem selbst gewählten Dirigenten als „Philharmonisches Orchester" Sinfoniekonzerte gibt. Dagegen besteht die „Kaiserliche Hofmusikkapelle" aus einem Chore von Männern und Knaben sowie einem ca. 40 Mann starken Orchester und dient ausschließlich der Kirchenmusik. Wien steht also in der Beziehung weit glänzender da als Berlin, dessen Königl. Hof- und Domchor kein eigenes Orchester besitzt. Vor den genannten Konzerten veranstaltete das Militär auch eine Kammermusik mit allbekannten Werken, zu der das Rosésche Quartett aus Wien und der Pianist Schnabel, bekanntlich auch ein Österreicher, zugezogen waren. Österreich scheint da also Trumpf zu sein. Habeat! Sonst war hier die Konstellation dieselbe. Man wunderte sich aber über zweierlei. Erstens, weil die intimen, klassischen Kammermusikgebilde wieder in den großen, über 2000 Menschen fassenden Philharmoniesaal geworfen waren, wo man auf „entlegeneren" Plätzen kaum noch die vier Instrumente hört, höchstens dünn wie Zwirnsfäden. Militärisch gedacht — und heute soll ja bekanntlich alles militärisch denken — ist das ungefähr dasselbe, als wenn man Paris nicht mit der legendären großen Kanone, sondern mit einer Flinte beschießen würde. Doch das Geld sprang auch hier in den Kasten. Zweitens erregte es dann Kopfschütteln, daß man dem genannten Quartette, als es seinen Berliner Abonnementszyklus weitergeben wollte, den Grenzübergang „aus Gründen der Staatssicherheit", die auch das berühmte „Böhmische Streichquartett" von uns fernhält, verbot, während jetzt, wo es in militärischem Auftrage Musik zu machen galt, jene hindernden Gründe auf einmal verschwunden waren. Wunderbare Zeiten, in denen wir so herrlich leben!

Bruno Schrader

Elberfeld Das wichtigste Ereignis aus der zweiten Hälfte des diesjährigen Konzertwinters ist die deutsche Uraufführung des „Jesus aus Nazareth", biblisches Oratorium von G. von Keußler. Da unsere Zeitschrift gelegentlich der Prager Uraufführung eingehend über dieses neue Oratorium, das eine eigenartige Weiterentwicklung des Oratoriumstiles

bedeutet, berichtet hat, genügt hier die Feststellung, daß dank einer ausgezeichneten Aufführung der Konzertgesellschaft unter Leitung von Prof. Buths (Düsseldorf) und unter Mithilfe der Solisten Paul Schmedes und Frau Erler-Schnaudt das Werk einen tiefen, nachhaltigen Eindruck hinterließ. Nach der Kraft, die in ihm wohnt, wird sich Keußlers „Jesus aus Nazareth" den Weg durch den Konzertsaal von selbst bahnen.

Im fünften Abonnementskonzert der Konzertgesellschaft trat Prof. G. Havemann solistisch auf; er spielte das Violinkonzert G moll von M. Bruch und das A dur-Violinkonzert von Mozart mit edlem Stilgefühl und unübertrefflicher Technik.

Die Wiedergabe der Matthäuspassion unter Dr. Haym zählt zu den stimmungsvollsten Darbietungen dieses Winters. Schmiegte sich P. Benders Baßbariton weniger harmonisch in den Rahmen des Ganzen ein, so waren doch in E. Bruhn (Sopran), M. Diestel (Alt), K. Erb erstklassige Solisten gewonnen. Chor und Orchester standen auf voller Höhe ihres Könnens. Einen selten reinen Kunstgenuß bescherte der Berliner Domchor und der Madrigalchor des Königl. Akademischen Institutes für Kirchenmusik. Der letztere sang unter dem Dirigentenstab von Prof. Thiel alte und neue Weisen aus der Zeit von 1500 (H. Isaac) bis auf die Gegenwart (R. Wagner) in einfach vorbildlicher Weise. Eine schöne Abwechslung boten die Klaviervorträge von Th. Pott.

Ein Abend ungetrübten Kunstgenusses war das Auftreten des Klingler-Quartettes: Klarinettenquintett von Mozart, italienische Serenade von H. Wolf, Streichquartett B dur von Beethoven.

Ein Karfreitagskonzert veranstaltete das städtische Orchester, das H. Knappertsbusch mit sicherer Künstlerhand führte. Die Vortragsfolge war dem Parsifal entnommen; sie brachte das Vorspiel, die Verwandlungsmusik des ersten Aktes, Klingsors Zaubergarten und die Blumenmädchen, die Verwandlungsmusik des letzten Aufzuges. Düttbernd sang Amfortas Klage, die Herren Ulmer (Parsifal), J. Gleß (Gurnemanz), Köhler (Titurel) die Gesänge der letzten Szene der Blumenaue. Diese Zerstückelung des „Parsifal" durch konzertmäßige Aufführung gereicht dem erhabenen Werke niemals zum Vorteil und sollte daher besser ganz unterbleiben.

Ein Wohltätigkeitskonzert, ausgeführt vom städtischen Orchester unter Mitwirkung von Frau Dr. Merkert-Küpper (Klavier) zum Besten der Kriegerwaisen der Stadt, bescherte Beethovens 8. Sinfonie, Fr. Liszts Präludien, H. Kanns Es dur-Klavierkonzert und Sachen von Chopin; es hatte einen bedeutenden äußeren und inneren Erfolg.

Die musica sacra genießt im Gegensatz zur Schwesterstadt Barmen, wo sich ihrer der Bachverein tatkräftig annimmt, fast gar keine Pflege. H. Oehlerking

Ende April

Osnabrück Die letzten Wochen der nun endenden dieswinterlichen Konzertzeit brachte uns noch eine Menge wertvoller Konzerte, von denen ich folgende hervorheben möchte: Musikdirektor Paul Oeser gab im Verein mit dem Kammervirtuosen August Bieler (Braunschweig) und seinem Sohne Hans Oeser ein stimmungsvolles, genußreiches Konzert, in dem die beiden Freunde Oeser und Bieler Beethovens meisterliche A dur-Sonate für Klavier und Violoncello sowie eine ältere Sonate von Valentini und mehrere reizende Solostücke für Cello mit Klavier von Lotti, Schubert und Boccherini in so vollendeter und seelenvoller Weise boten, daß lauter Beifall nicht enden wollte, da ihr schönes Zusammenspiel uns die frühere Zeit ins Gedächtnis zurückrief, wo beide Künstler im Verein mit Konzertmeister Wünsch klassische Trios in besonderen Kammermusikabenden aufführten. Bieler zeigt als Cellist größte Technik neben herrlichem Ton und vorzüglicher Bogenführung. Ganz besonderes Interesse brachte man dem erstmaligen Auftreten des hochtalentierten jungen Oeser entgegen, welcher bisher nur den Unterricht seines Vaters genossen hat und des Krieges wegen nach absolviertem Schulabiturium noch nicht zur musikalischen Hochschule abgehen konnte. Er meisterte mit sicherer Technik und schwungvollem Vortrag Liszts „Waldesrauschen" und die Rakoczy-Rhapsodie sowie Mendelssohns großes Variationenwerk Op. 54 derart, daß dem angehenden jungen Künstler das beste Prognostikon für seine Zukunft ausgestellt werden kann. Auch in dem Karfreitagskonzert seines Vaters trat Hans Oeser als Orgelspieler und Komponist erstmalig auf den Plan. Die Vertonung der Klopstockschen Verse: „Ach, bis zum Tode am Kreuz hinab" für Chor, Streichinstrumente und Orgel ist von charakteristischer Art und eindrucksvoller Wirkung. Frau Hogrebe mit ihrem klangvollen Alt und der gut geschulte Kirchenchor bereicherten außerdem sehr angenehm das Programm dieses stark besuchten Konzerts.

Für die Kammermusikaufführungen im Musikverein waren die Quartette Wendling und Klingler gewonnen. Ersteres brachte Mozarts erstes Königsquartett in D dur mit wundervoller Leichtigkeit und hinreißendem Schwung zum Vortrag. Auch Beethovens zweites russisches Quartett erklang so herrlich und sorgfältig ausgearbeitet großzügig vor unseren Ohren, daß man andachtsvoll und in seligster Stimmung die Größe des Beethovenschen Genies sowie der genialen Ausführung durch die genannte Quartettvereinigung bewunderte. Zwischen diesen beiden Hauptwerken des Abends hörten wir noch ein Trio: M. Regers Op. 72 Nr. 2. Das Werk ist leicht verständlich und bringt ansprechende Melodien, fiel aber neben Mozart und Beethoven sehr ab. — Das Klingler-Quartett mußte leider wegen Erkrankung des Primgeigers ausfallen, dafür sprang das Möllendorf-Quartett (Berlin) ein. Der gute Ruf dieser Damenquartett-Vereinigung erschien auch hier, wo das Quartett erstmalig gastierte, durch das Gebotene begreiflich. Beethovens B dur-Quartett Op. 18 Nr. 6, Schuberts A moll-Quartett Op. 29 und Dvořáks F dur-Quartett Op. 96 kamen im allgemeinen ganz vorzüglich zum Vortrag, nur in Dvořáks rassiger Musik fehlte es an Temperament und geeignetem farbenprächtigen Ausdruck. Wohl am ausdrucksvollsten gelang das Schubertsche Quartett. — Das letzte Musikvereinskonzert zeigte uns das Künstlerehepaar Onegin (Stuttgart) auf der Höhe seines künstlerischen Könnens. Das Programm des Konzerts brachte die eigenartige Idee, Gedichte von Goethe in der Musik seiner Zeitgenossen zu geben, zur Ausführung. Sieben verschiedene Komponisten, teils ältere und weniger bekannte wie Zelter, Reichardt und Himmel, teils Meister von Ewigkeitswert wie Franz, Beethoven, Schubert und Löwe, kamen zu Wort. Frau Sigried Hoffmann-Onegin mit ihrer glanzvollen und umfangreichen Stimme und der vollendeten Vortragskunst wußte auch die nur musikgeschichtliches Interesse beanspruchenden älteren Kompositionen mit künstlerischem Glanz zu umgeben, um so mehr die Werke der klassischen Meister. Recht wesentliche Unterstützung fand die Sängerin an der meisterlichen Begleitung der Gesänge durch ihren Gatten. Über den rauschenden Beifall des Publikums quittierte das Künstlerpaar durch zwei niedliche Zugaben: ein Mignonlied von Tschaikowsky und ein humorvolles Wiegenliedchen aus dem 17. Jahrhundert. — Am Schlusse der Saison erfreute uns Organist Rudolf Prenzler noch mit zwei vorzüglichen Kirchenkonzerten. Im ersten dieser Konzerte, das einem patriotischen Zwecke gewidmet war, bot der Konzertgeber eine viersätzige Suite für Orgel von Th. Muffat, die bei vorzüglicher Registrierung und virtuosem Spiel glanzvoll zum Vortrag kam. Die Sopranistin Frau Hache und der Cellist Felgner bereicherten das Programm durch verschiedene ansprechende Soli; auch der Kirchenchor und ein Männerchor hatten sich durch guten Vortrag klassischer Chöre in den Dienst der guten Sache gestellt. — Das zweite Kirchenkonzert gab auf Prenzlers Veranlassung der Berliner Domchor unter Prof. Rüdels Leitung. Es war gleichsam die Krone, der glanzvolle Schluß der dieswinterlichen Vokalkonzerte, und kein Wort des Lobes ist zu hoch für diese kirchenmusikalische Darbietung. Es war ja auch des Chores Jubiläumskonzert (75 jähriges Bestehen), und daß da etwas Vorzügliches geboten wurde, war vorauszusehen. Außer der großen Missa Papae Marcelli von Palestrina, dem sechsstimmigen Kruzifixus von Lotti, der achtstimmigen Motette Bachs „Singet

dem Herrn ein neues Lied", die nach jeder Richtung hin imposant und tief ergreifend wirkend zum Vortrage kamen, sang der Chor noch drei kleinere Nummern von Mendelssohn, Becker und Bruch mit solcher Vollendung, daß man annehmen muß, für den Chor und seinen Leiter gibt es keine Schwierigkeiten, oder sie sind nur da, um spielend überwunden zu werden. Durch zwei Orgelvorträge Prenzlers wurden die Chorgesänge unterbrochen. Mit sehr gewandtem Spiel und ansprechender charakteristischer Registrierung hörten wir mit Vergnügen ein Capriccio für Orgel von Frescobaldi sowie Liszts kraftvolle Fuge über den Choral „Ad nos, ad salutarem undam". — Alles in allem können wir am Ende der diesmaligen Konzertzeit doch behaupten: Hat der Krieg uns auch den Musikvereinschor samt dem Orchester einstweilen zerstört, so hat es uns in diesem Winter doch nicht an wertvollen Konzerten gefehlt.

H. Hoffmeister

Noten am Rande

Der tabakbedürftige Tondichter. Welch erschreckliche Formen die Tabaksnot in Paris angenommen haben muß, bezeugt folgendes Inserat, das kürzlich von einer Pariser Zeitung veröffentlicht wurde: „Junger Mann aus guter Familie, fein gebildeter Künstler und in allen Sätteln gerechter Komponist, verpflichtet sich, zu Ehren der wohltätigen Personen, die ihm Rauchtabak verschaffen, eine Kantate zu komponieren. Sie kann zwei-, vier- oder achtstimmig sein, für Vokalquartett oder Chor, mit oder ohne Orchester und Orgel gesetzt sein, je nach dem Wert und der Größe der Tabakspende. Würde beispielsweise für 200 Gramm rauchbaren Tabaks eine vierstimmige Kantate mit Orchesterbegleitung liefern. Gefällige Angebote erbitte unter P-D. an die Expedition dieses Blattes".

Kreuz und Quer

Baden-Baden. Der Badener Musikschriftsteller Dr. Wolfgang Thomas-San Galli ist gefallen. Er verfaßte u. a. Biographien Beethovens und Brahms' und gehörte als ausübender Künstler dem Süddeutschen Streichquartett an.

Berlin. „Mozarts Jupitersinfonie durchbrauste den kaum je in Friedenstagen so Kopf an Kopf besetzten Saal der Philharmonie. Darauf sang und jubelte die Geige im Wettstreit mit dem Orchester in Beethovens Konzert D dur. Tropisch erglühendem Tongerank entsteigt immer wieder ein gar köstliches Leitmotiv, das gleich den ersten Satz (im Orchesterpart) bestimmt. Was das Herz der Werkschöpfer jauchzen, klagen, weinen machte: hier erlebt es der Hörer stark und bezwingend wie damals, als es Melodie ward. Und das ist eben das Wunderbare: noch nach Jahrhunderten werden jene Gebilde die Menschheit erheben." So beginnt ein großes Berliner Blatt, das nachdrücklich Wert auf die Bildung seiner Leser legt, seinen Bericht über ein populäres Sinfoniekonzert des Philharmonischen Orchesters. Wenn man solchen Qualm sieht, kann man sich da wundern, wenn, wie wir letzthin berichteten, die Berliner Musikkritik ein schlechtes Echo im Preußischen Landtage erweckt? Aber, wie bemerkt, die Schuld liegt hier nur an denjenigen, die solche talentvolle Skribifaxe anstellen, während gerade in Berlin genug federgewandte Fachmeister herumlaufen, ohne je in der Presse Stellung finden zu können. B. Sch.

— Der Verband der konzertierenden Künstler Deutschlands hielt am 23. Juni in Berlin seine ordentliche Hauptversammlung ab. Aus dem vom präsidierenden Vorsitzenden des Vorstandes, Prof. Xaver Scharwenka, erstatteten Jahresbericht ist besonders hervorzuheben, daß der Verband demnächst eine eigene, auf gemeinnütziger Grundlage aufgebaute Konzertagentur eröffnen wird, womit einer der Hauptzwecke des Verbandes verwirklicht werden soll. Die Versammlung erkannte an, daß sich hiermit bedeutungsvolle Aussichten für die künftige Entwicklung des Verbandes und für seine Rolle im deutschen Musikleben eröffnen. Trotz des Krieges hält sich die Mitgliederzahl auf erfreulicher Höhe. In den Vorstand wurden gewählt oder wiedergewählt: als präsidierender Vorsitzender Prof. Xaver Scharwenka, als geschäftsführender Vorsitzender Waldemar Meyer, ferner die Herren Fabrikbesitzer Fleischer (1. Schatzmeister), Kammersänger Frederich, Jung-Janotta, Kestenberg, Prof. Karl Klingler, Musikdirektor Pfannschmidt, Tourneau, Dr. Zepler und Frl. Hofmeier-Hoffes, sämtlich in Berlin.

Darmstadt. Im Darmstädter Hoftheater soll die Oper „Sonnenflammen" von Siegfried Wagner am 30. Oktober zur Uraufführung kommen.

Dresden. Die Dresdner Hofoper beschloß ihre Spielzeit mit einer Aufführung des „Parsifal". Die neue Spielzeit beginnt am 16. August.

Frankfurt a. M. „Gunlöd" von Peter Cornelius, in der Ergänzung, Bearbeitung und Instrumentation von W. von Baußnern, wird in der nächsten Spielzeit im Frankfurter Opernhaus zur Aufführung gelangen.

Kassel. Der Kasseler Opernsänger Heinrich Schron wurde als Spieltenor auf ein Jahr für die Berliner Hofoper, dann auf fünf Jahre für das Wiesbadener Hoftheater verpflichtet.

Köln. Für das Kölner Opernhaus wurde Herbert Corvan, vor dem Kriege Solokorrepetitor der Berliner Hofoper, als Kapellmeister verpflichtet.

Kopenhagen. Der Kopenhagener Musikverein wird die D moll-Sinfonie von Robert Hansen (Leipzig), die in diesem Winter erstmalig im Gewandhause zu Gehör kam, zur Aufführung bringen.

Leipzig. Die Gesellschaft der Musikfreunde hat für ihre im kommenden Winter stattfindenden acht volkstümlichen Sinfoniekonzerte bisher folgende Solisten verpflichtet: John Forsell und Iracema Brügelmann (Gesang), Josef Pembaur und Paula Hegner (Klavier), Franz von Vecsey, Josef Blümle (Violine) und die Cellistin Elsa Hilger. Im Rahmen der Konzerte findet auch die im letzten Winter verschobene Aufführung von Schumanns Faustszenen unter Mitwirkung des Riedelvereins und mit E. Bronsgeest, Ilse Helling-Rosenthal und Dr. W. Rosenthal als Solisten statt. Als Hauptwerke sind Sinfonien von Beethoven (Nr. 5 und 6), Haydn, Mozart, Schubert (C dur), Liszt (Faustsinfonie), Bruckner (Nr. 3), Volbach sowie verschiedene ältere und neuere Tonwerke (u. a. von R. Strauß, Pfitzner, Schillings, Mauke, Wetzler) in Aussicht genommen.

— Eine neue monatliche Zeitschrift für Musikwissenschaft gibt die Deutsche Musikgesellschaft vom Oktober d. J. an heraus. Sie soll größere und kleinere Aufsätze und Studien, zusammenfassende Jahresreferate, Selbstanzeigen und Besprechungen, eine Bibliographie und Zeitschriftenschau, fachliche Mitteilungen, Nachrichen über Bücherkataloge und Auktionen sowie Berichte über das Vereinsleben der Gesellschaft enthalten. Herausgeber der Zeitschrift ist Dr. Alfred Einstein; an ihn (München, Cuvilliésstraße 13) sind Beiträge und sonstige Zusendungen zu richten. Den Verlag haben Breitkopf & Härtel in Leipzig übernommen.

— Kapellmeister Bernhard Porst hat sich nach 35 jähriger Tätigkeit an der Leipziger städtischen Oper mit einer Carmenvorstellung verabschiedet. Seine Stellung als Lehrer am Leipziger Konservatorium behält er bei.

— Der Unterricht am Königl. Konservatorium der Musik beginnt am 1. Oktober. Die Aufnahmeprüfungen finden am 25. und 26. September statt. Schriftliche Anmeldungen können jederzeit, persönliche Anmeldungen am 24. September erfolgen. Prospekte werden unentgeltlich ausgegeben.

München. Prof. Berber in München, der an den Konzertreferenten der Münchner Neuesten Nachrichten Würz einen von Beleidigungen strotzenden Brief geschrieben hatte, wurde zu 500 Mk. Geldstrafe oder 50 Tagen Gefängnis und Tragung der Kosten verurteilt. Aus dem Urteil sind die Sätze hervorzuheben, man habe sich daran gewöhnt, Künstlern manches nachzusehen, aber der Beklagte sei auch ein gebildeter Mensch, seine Schreibweise könne deshalb nicht scharf genug verurteilt werden, denn sie sei eines gebildeten Mannes wenig würdig. Die Münchner Presse hat gemeinsam erklärt, fortan jede Ankündigung und jede Kritik über die Leistungen des Prof. Berber einzustellen.

München. Kapellmeister Fl. Werner, der im Winter als zweiter Kapellmeister die Konzerte des Philharmonischen Orchesters in Dresden und seit langen Jahren diejenigen der Kurkapelle in Bad Harzburg leitete, wurde als Nachfolger Prills zum Dirigenten des hiesigen Orchestervereins (des ehemaligen Kaimorchesters) gewählt. Die volkstümlichen Konzerte leitet Schulz-Reudnitz.

Salzburg. Die Salzburger Festspielhausgemeinde veröffentlichte die erste Nummer ihrer „Mitteilungen", deren jährlich vier erscheinen sollen. In einem Leitartikel „Das Mozartspielhaus in Salzburg" handelt Konrad Lindenthaler vom Festspielgedanken selbst, ein zweiter beleuchtet Salzburg als Musikstadt. Alice Schulte widmet dem Geburtshause des Meisters warm empfundene Worte. Ferner enthält das Heft Berichte über das vielfache und rege Musikleben der Mozartstadt sowie allerlei interessante kleinere Mitteilungen und Beiträge.

— Hier wird, wie schon gemeldet, ein Festspielhaus geplant. Zur Aufbringung der erforderlichen Mittel hat sich der Verein Salzburger Festspielhausgemeinde gebildet, der einen Vorstand mit dreijähriger Amtsdauer gewählt hat. Ihm gehören an: Prinz von Thurn und Taxis, Akademiepräsident Dr. Ritter v. Wiener, Hofopernkapellmeister Schalk, Herrenhausmitglied Ginzkey, Redakteur Damisch, Direktor Rensperger und Hof- und Gerichtsadvokat Dr. Schey.

Stuttgart. Das Stuttgarter Hoftheater beabsichtigt in der neuen Spielzeit, die Oper „Die Kronbraut" von Rangström zur Uraufführung zu bringen.

Wien. Wie der Ostdeutschen Rundschau mitgeteilt wird, hat der Leiter des Hofburgtheater-Orchesters Joseph Reiter vor einiger Zeit seine Stellung selbst gekündigt und wird vom Herbst an nicht mehr dem Burgtheater angehören. Diesen Schritt hat Reiter vollkommen unbeeinflußt getan, nicht im Zusammenhange mit der Verfolgung Millenkovichs durch einen Teil der Wiener Presse.

— Der Direktor der Wiener Hofoper Gregor bezeichnet in dortigen Blättern die Gerüchte von seinem bevorstehenden Rücktritt als falsch.

Neue Lieder

„Heimweh" und „Deutsches Fliegerlied", zwei von Alfred Mello für eine Singstimme mit Klavierbegleitung komponierte und vom Dichter (Paul Berner, Leipzig) herausgegebene Lieder im Volkston — auf welche wir bereits in Nr. 1/2 der „N. Z. f. M." empfehlend hinwiesen —, sind jetzt (im gleichen Verlage) auch in anderer Bearbeitung erschienen. Das „Deutsche Fliegerlied" liegt vor als schneidiger Männerchor und „Heimweh" einmal für Salonorchester und dann für Solotrompete mit Streichorchester arrangiert. Beide Tonstücke werden bei geeigneter Besetzung auch in dieser Ausgabe gut wirken.

Traugott Wolff (Ober-Langenbielau) sandte eine stattliche Anzahl von ihm komponierter und im Selbstverlag erschienener Lieder (Werk 4—20) ein. Sie sind vorwiegend für mittlere (bezw. tiefe) Singstimme, einige auch für Kinder geschrieben, gut melodiös und originell. Die Klavier- oder Orgelbegleitung ist meist charakteristisch und dabei doch nicht schwer ausführbar. Wolff hat viel Erfindungsgabe, gibt sich aber mitunter auch etwas gesucht. Auffallend oft wendet er synkopierte Noten an, was für die Deklamation nicht immer von Vorteil ist. Notenstich und sonstige Ausstattung sämtlicher Hefte lassen nichts zu wünschen übrig. E. Btt.

☞ Der heutigen Nummer liegt ein **Prospekt der Firma Schuster & Loeffler in Berlin** bei, auf den wir unsere Leser besonders aufmerksam machen.

Verantwortl. Schriftleiter: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes, Leipzig. — Verlag von Gebrüder Reinecke, Hof-Musikverlag in Leipzig, Königstraße 2. — Druck von Robert Noske, Borna-Leipzig.

Neue Zeitschrift für Musik

Begründet 1834 von ROBERT SCHUMANN

Seit 1. Oktober 1906 vereinigt mit dem »Musikalischen Wochenblatt«

Unabhängige Wochenschrift für Musiker und Musikfreunde

85. Jahrgang Nr. 29|30

Jährlich 52 Hefte. — Abonnement vierteljährlich M. 2.50. Bei direkter Frankozusendung vom Verlag nach Österreich-Ungarn noch 75 Pf., Ausland M. 1.30 für Porto.

— Einzelne Nummern 40 Pf. —

Schriftleitung: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes

Hauptgeschäftsstelle und Verlag: Gebrüder Reinecke, Hofmusikalienverleger

Fernsprech-Nr. 15085 LEIPZIG Königstraße Nr. 2.

Donnerstag, den 25. Juli 1918

Zu beziehen durch jedes Postamt, sowie durch alle Buch- und Musikalienhandlungen des In- u. Auslandes.

Anzeigen: Die dreigespaltene Petitzeile 30 Pf., bei Wiederholungen Rabatt. Der Verlag des Blattes, sowie jede Annoncenexpedition nimmt solche entgegen

„Musik als Ausdruck"

Eine geschichtliche Studie

Von **G. F. Kühn**

II

Es muß sich nun ganz von selbst die Frage aufdrängen, wie sich das Christentum, als die neue, die antike Kultur ablösende Geistesmacht, zur Musik stellte.

Zunächst gilt hier dasselbe wie bei den Griechen. Wir sind ebenfalls nicht in der Lage, unser Wissen direkt aus Denkmälern der Tonkunst zu schöpfen, sondern nur aus theoretischen Schriften. Wie nun in Griechenland die Philosophen die Schöpfer der Musikästhetik gewesen sind, so sind es in der ersten christlichen Kirche deren bedeutendste Geister, die Kirchenväter. Ihrem Berufe entsprechend standen sie mit der praktischen Ausübung der Musik in engstem Zusammenhange, und so mußte ihr Einfluß von ganz außerordentlicher Bedeutung sein. Ihre Lehren erscheinen den Bedürfnissen der Praxis durchaus angepaßt, und sie zeigen uns deutlich, welche große Bedeutung die Musik in der ältesten christlichen Kirche gehabt hat. Es erscheint selbstverständlich, daß sie ihrer Bildung entsprechend die Lehren der Antike genau kannten, und daher ist es auch nicht zu verwundern, wenn sie an diese anknüpften. „Für die Geschichte der musikalischen Ästhetik sind ihre Schriften eine Quelle allerersten Ranges, denn hier ruhen tatsächlich die Grundlagen aller der Anschauungen über Macht und Bedeutung der Tonkunst, welchen die Kirche bis tief hinein in die neuere Zeit gehuldigt hat und zum großen Teile noch huldigt." Die Tatsache, daß jahrhundertelang die kirchliche Musik als die einzig berechtigte und anerkannte galt, gibt diesem Urteile eine außerordentliche Bedeutung. Sicherlich mußten die Theorien der Kirchenväter auch für lange Zeit in den Klöstern die Grundlage aller praktischen Musik bilden. So ist es auch verständlich, daß die mit den Forderungen der Kirchenväter vielfach übereinstimmende altgriechische Ethoslehre ohne weiteres übernommen wurde und die herrschende geblieben ist. Allerdings dürfen wir hierbei den Umstand nicht übersehen, daß die Musik als Kunst in der Wertschätzung des frühen Mittelalters eine tiefere Stellung einnimmt als bei den Griechen. Der oberste Grundsatz der neuen christlichen Ästhetik lautete: „Die Musik darf niemals Selbstzweck sein, sondern sie erhält ihren Wert einzig und allein als Dienerin der Kirche, als Verkündigerin der Ehre und des Wortes Gottes". Infolge dieses herrschenden Grundsatzes konnte sich auch die absolute, also die reine Instrumentalmusik, kaum entwickeln. Aber auch im Kultus war die Stellung der Musik nur eine untergeordnete. Man war zwar von ihrer großen Macht über die Gemüter überzeugt, wollte ihr aber wegen ihrer sinnlichen Wirkung doch nicht allzuviel Raum gewähren. So durfte sie im frühchristlichen Gottesdienste ausschließlich nur als „Kommentar des Bibelwortes" erscheinen, und die älteste Form kirchlichen Musizierens, das Psalmodieren, das eigentlich nur ein musikalisches Deklamieren von allerdings eigenartiger und tiefergreifender Wirkung war, konnte eine musikalische Entfaltung nur in sehr geringem Maße fördern. Während die Antike der weltlichen Musik in ihrer Bedeutung für staatliches, gesellschaftliches und privates Leben eine hohe Bedeutung zuerkannt hatte, verwarf das frühe Mittelalter eine solche gänzlich. Die antike „heidnische" und die neue „christliche" Tonkunst bildeten einen starken Gegensatz, und die weltlichen Tonwerke galten geradezu als „Gesänge des Teufels". In dieser Bewertung machte sich ein Unterschied bemerkbar zwischen abendländischer und morgenländischer Kirche, insofern bei letzterer der Einfluß der Antike größer war und deutlich erkennbar bestehen blieb. Die morgenländischen Kirchenväter stehen der neuplatonischen Lehre viel näher. So sagt Gregor von Nissa: Die Musik sei eine Harmonie, welche den Gesang der alles beherrschenden göttlichen Macht darstelle, denn die Sympathie und Übereinstimmung aller Dinge untereinander, die nach einer bestimmten Ordnung geregelt sei, bilde die urbildliche wahre Musik, die der Weltordner erklingen lasse.

Die Ästhetik der Kirchenväter knüpft sich an die Namen ihrer Größten: Augustinus, Athanasius, Basilius, Chrysostomus und Ambrosius.

Zusammenfassend können wir sagen: Die Musik wurde auch von den Kirchenvätern als eine ausdrucksvolle Macht göttlichen Ursprungs über die Gemüter erkannt, die sie nicht entbehren mochten und daher ihren Zwecken dienstbar machten. Sie wurde daher ganz und gar eine Dienerin der Kirche und verlor ihr Ansehen und ihre Stellung als freie selbständige Kunst. Wer sich die Vorbilder der wahren kirchlichen Musik zu eigen gemacht hatte, dem sollte die Musik eine Begleiterin für alle Lebenslagen sein nach dem schönen Worte Augustins über solche Menschen, von denen er sagt: „sie singen aus Liebe, sie singen aus Sehnsucht, sie singen bald in Trübsal

bald aus Freude, wenn sie nämlich in der Hoffnung singen".

Wie bereits bemerkt, hatte sich schon zur Zeit der Kirchenväter der Gegensatz von kirchlicher und weltlicher Tonkunst herausgebildet. Dieser Gegensatz nahm bald schärfere Formen an und beherrschte das ganze Mittelalter, ja er reicht noch bis in unsere Tage hinein, denn noch immer findet die Anschauung, es müsse in der Musik einen besonderen „kirchlichen Stil" geben, zahlreiche Anhänger. Während nun im Mittelalter die Pflege der kirchlichen Musik zu einer gewissen Einseitigkeit, ja Erstarrung und Verknöcherung führte, zeichnete sich die entstehende Volksmusik durch blühendes Leben aus. Auf kirchlicher Seite feierte die Musik in der Ausbildung der kunstvollsten Polyphonie ihre höchsten Triumphe, im Volksgesange entwickelte sich dagegen durch die Pflege des Einzelgesanges die liebliche Blume der Melodie. Welche Tiefe des Ausdrucks und Empfindens spricht doch aus den zahllosen weltlichen (und späterhin geistlichen) Volksliedern jener Zeit! Kann es zu dem altdeutschen Liebesliede: All mein Gedanken, die ich hab — eine einfachere und ausdrucksvollere Melodie geben als die bekannte, im Lochamer Liederbuche (aus dem ersten Drittel des 15. Jahrhunderts) aufgezeichnete? Welche Innigkeit und Frömmigkeit des Gefühlsausdrucks liegt in den bei Weihnachts- und Krippenspielen üblichen Gesängen! Ein moderner Meister wie Franz Liszt hat es sich nicht versagen können, eins dieser lieblichen Lieder in seine „heilige Elisabeth" einzuflechten (Schönster Herr Jesu). Wie arm erscheint in bezug auf melodische Erfindungsgabe mancher unserer modernen Komponisten gegenüber diesen alten Sängern! — Alle diese unzähligen Melodien müssen der Ausdruck innersten Gefühls gewesen sein, und zwar eines allgemein verständlichen Gefühls, denn sonst könnten sie nicht solche Aufnahme und Verbreitung im Volke gefunden haben. In der Limburger Chronik (1347) wird uns berichtet: „In dieser Zeit war auf dem Main ein Mönch, Barfüßer Ordens, der ward von den Leuten aussätzig und ward nit rein. Der machte die besten Lieder und Reyhen in der Welt, von Gedicht und Melodeyen, daß ihm niemand auf dem Rheinstrom oder in diesen Landen wohl gleichen möchte; und was er sang, das sungen die Leute gern, und alle Meister pfiffen, und andre Spielleute führten den Gesang und das Gedicht". Entgegen den bisherigen Annahmen, die den Beginn der selbständigen Instrumentalmusik in die Zeit um 1600 verlegten, haben die neuesten Forschungen ergeben, daß dieser Zeitpunkt früher anzusetzen ist.

Wie dann die große Geistesbewegung der Reformation der Musik förderlich gewesen ist, das ist genügend bekannt. Brachte sie doch das geistliche Volkslied im evangelischen Kirchenliede zur höchsten Blüte. Daß dem großen Reformator selbst die musica eine aus dem Innern quellende Ausdruckskunst gewesen ist, bezeugt er selbst, wenn er sie nennt „eine halbe Disziplin und Zuchtmeisterin, so die Leute gelinder und sanftmütiger, sittsamer und vernünftiger macht", und wenn er ihr dementsprechend den „nächsten Platz und die höchste Ehre neben der Theologie" zuerkennt. Es haben also im 14. bis 16. Jahrhundert sowohl die Kunst der Vielstimmigkeit als auch das einfache deutsche Volkslied eine Stufe höchster künstlerischer Entwicklung erlebt. In seinem Buche „Deutsches Leben im Volksliede" hat Freiherr Rochus von Liliencron in vollendeter Darstellung klargelegt, wie das Lied zum gemeinsamen Empfindungsausdruck aller Klassen und Stände geworden war. Kaiser Wilhelm II. hat sich daher ein unschätzbares Verdienst erworben, daß er die Anregung gegeben hat, die Schätze unserer deutschen volkstümlichen Gesangsmusik der Vergessenheit zu entreißen und zu neuem Leben erwecken zu lassen. Das ist bekanntlich geschehen durch die Herausgabe der beiden Volksliederbücher für Männer- und gemischten Chor.

Eine besondere Anschauung über das Wesen unsrer Kunst tritt uns im 17. und 18. Jahrhundert entgegen, beeinflußt durch französische Ästhetik, die in aller Kunst eine Nachahmung der Natur erblickte. Die Hauptaufgabe der Musik sollte Tonmalerei sein (also ein Anlehnen an äußere Vorgänge der Hörwelt) und „ein Übertragen bestimmter Leidenschaften durch Angliederung an die affektuose Sprache". Aus dieser Forderung heraus entwickelte sich die sogenannte Affektenlehre. Ihre Anfänge finden wir bei Andreas Werckmeister (1645—1706), Organist in Halberstadt. Nach ihm soll die Musik eine Sprache sein, die „über dem bloßen Reden" stehe. Er spricht ihr eine außerordentliche Ausdrucksfähigkeit zu, wenn er sagt: „Die Musica, wenn sie wohl geordnet ist, erwecket die Herzen zur Andacht und inniglichen Freude, zur Traurigkeit und ähnlichen Affekten. Sie stillet die Unruhe des Gemüts und schränkt die ausschweifenden Sinne ein, sie zähmt die wildesten Gedanken und zieht des Menschen Sinn von den auswendigen Dingen ab. In Summa: Sie macht geschickt zur Andacht und vorbereitet das Gemüt, etwas Gutes zu hören und anzunehmen" (aus „der edlen Musikkunst Würde, Gebrauch und Mißbrauch", 1691). Als förmliche Theorie erscheint aber diese Affektenlehre bei Johann Mattheson (1681—1764) in Hamburg. Ihm ist der Endzweck aller Musik: „alle Affekte durch die bloßen Töne und deren Rhythmen trotz den besten Rednern rege zu machen". Die Instrumentalmusik erklärt er als „eine Tonsprache oder Klangrede". Er behauptet, der Komponist müsse „durch bloß ausgesuchte Klänge und deren geschickte Zusammenfügung ohne Worte alle Regungen des Herzens auszudrücken wissen, daß der Zuhörer daraus, als ob es eine wirkliche Rede wäre, den Sinn, den Trieb, die Meinung und den Nachdruck völlig begreifen und deutlich verstehen möge". Bei der harmonischen Wissenschaft soll jeder Klang „ein Gedanke" sein. Seine Forderungen erscheinen zusammengefaßt in dem Satze: „Alles, was ohne löbliche Affekte geschieht, heißt nichts, gilt nichts, tut nichts". In seinen Schriften gibt er auch genaue Anweisungen, wie die Affekte in die Musik hineinzubringen seien. Eine gewisse Gemütserzeugung sei zu erreichen „mit Nachdruck in den Noten, die gescheute Abteilung der Sätze, die gemessenen Fortschreitungen und dergl." Alle Mittel haben also dem Affekt zu dienen. In seiner „Taktlehre" spricht er die Ansicht aus, daß bestimmte Tonmittel auch bestimmten Affekten dienen müßten. Bei den verschiedenen Formen (Sonate, Konzert, Ouverture, Menuett) und Stilarten erklärt er als die Hauptsache, daß man ihren Charakter, ihre Affektbedeutung feststellen könne. In einem besonderen Kapitel mit der Überschrift „Von den musikalischen Tönen (gemeint sind Tonarten), Eigenschaft und Wirkung in Ausdrückung der Affekte" spricht er den einzelnen Tonarten besonderen Charakter zu. Die genauesten Anweisungen über Anbringung von Affekten enthält aber sein bekanntes Werk „Der vollkommene Kapellmeister". Da zeigt er, wie der Komponist Zorn, Mut, Unruhiges, Ver

drießliches, Jämmerliches, eigensinnige Klänge usw. darstellen könne. Immer betont er, daß der Tonsetzer, um Deutlichkeit des Ausdrucks zu erzielen, „bei jeder Melodie eine Gemütsbewegung (wo nicht mehr als eine) zum Hauptzweck“ nehmen müsse.

Als weitere Vertreter der Affektentheorie nennen wir noch Christian Gottfried Krause in Berlin (1719—1770) und Friedrich Wilhelm Marpurg (1718—1795). Krause fordert, man müsse es „musikalischen Gängen“ anhören, was sie sagen wollen, und er spricht geradezu von „redenden Tönen“ und fordert schließlich eine Art Führer durch die Welt der Motive. Marpurg geht noch weiter und verlangt für seine Theorie eine „Sammlung von Exempeln des Ausdrucks zu jedem Affekt“ aus den Werken der Komponisten. Es ist wohl selbstverständlich, daß sich die Praxis der Komposition jener Zeit mit dieser Theorie in Übereinstimmung befindet. Überall zeigt sich der Hang zur Tonmalerei im einzelnen (kleinen) und im ganzen. H. Kretzschmar sagt mit Bezug hierauf: „Diese Charaktermalerei großen Stils war es, in welcher die großen Komponisten von Monteverdi und Schütz ab bis zu den Wiener Klassikern das Vermächtnis der Renaissancezeit erblickten. Aus der Freude an der Charaktermalerei erklärt es sich, daß in der Instrumentalmusik der Zeit Bachs und vor ihm die Suite so lange und stark herrschte. Weil ihre Sätze ganz bestimmte Charaktertypen bieten, wurden die Musiker nicht müde, immer wieder Gavotten und Sarabanden zu schreiben. Diesen Charakter eines ganzen Werkes oder eines einzelnen Satzes, seinen Geist, seine Grundstimmung meinen die Theoretiker des 18. Jahrhunderts, wenn sie vom Affekt sprechen“. In neuerer Zeit sind zwei bedeutende Werke erschienen, welche die Kunst J. Seb. Bachs nach der Richtung der Affektentheorie genauer untersuchen, nämlich J. Seb. Bach von Albert Schweitzer und L'Esthétique de J. Seb. Bach von Pirron. Beide Werke heben die malerische Seite seiner Kunst hervor und sehen sie geradezu als ein ästhetisches Gesetz seines Schaffens an, sind aber auch gerade deshalb stark angefeindet worden. Unbedingt ist der große Tonmeister ein Tonmaler und Stimmungsmeister ersten Ranges. In den Abschnitten XX (dichterische und malerische Musik) und XXIII (die musikalische Sprache der Kantaten) bringt Schweitzer in seinem obengenannten Werke überzeugende Beispiele für seine Ansicht in größter Anzahl (Matthäuspassion: Hahnenschrei, Zusammenbruch unter dem Kreuz, Kreuzigung, Zerreißen des Tempelvorhangs — Tonartwechsel bei den Passionsliedern, je nach der Situation, in der sie gesungen werden sollen usw. usw.). Ganz besonders feinsinnig sind seine Ausführungen über die Bachschen Choräle und ihre Harmonisierung. Er sagt hierüber: „Vom Standpunkt der reinen Musik aus sind Bachs Harmonisierungen vollständig rätselhaft, weil er nicht auf eine Tonfolge, die in sich ein ästhetisches Ganzes bildet, ausgeht, sondern sich von der Poesie und dem Wortausdruck leiten läßt“. Als eins der bezeichnendsten Beispiele dafür, wie weit sich Bach in diesem Bestreben von den natürlichen Grundlagen des reinen Satzes entfernt, ist der Choral angeführt: „Soll's ja so sein, daß Straf und Pein“ (aus Kantate 48: Ich elender Mensch). Die letzte Zeile zu den Worten: „und laß mich hier wohl büßen“ würde rein musikalisch in ihrer Kakophonie unbedingt unerträglich wirken; sie wird aber sofort verständlich als Ausdruck des tiefsten Seelenschmerzes, wenn man die Worte dazu berücksichtigt. Noch sei erinnert an das Te deum laudamus, das unser Choralbuch in dem Satze aus der reformatorischen Zeit enthält und das Bach in allen Versen durchkomponiert hat. Vergleicht man beide Sätze, so darf man sagen, daß der altkirchliche Satz als Ausdruck der Allgemeinheit, der erhabenen Institution der Kirche, der Bachsche dagegen als der des religiös empfindenden Individuums gilt. Man muß Schweitzer zustimmen, wenn er bedauernd hervorhebt, daß Bach in der musikalisch-ästhetischen Forschung verhältnismäßig so wenig berücksichtigt geblieben ist, soviel auch sonst über ihn geredet sein mag. „Gerade zu der Zeit, als über Wagner und Berlioz gestritten wurde, sind Bachs Kantaten, ein Jahrgang um den andern, der Welt wiedergeschenkt worden, ohne daß man sich bewußt war, welche Schätze an dramatischer und malerischer Musik die großen grauen Bände bargen, und welche Aussichten sie der Theorie vom Wesen der Musik eröffneten. Bis auf den heutigen Tag darf man es unseren Ästhetikern, auch den besten unter ihnen, zum Vorwurf machen, daß die 200 Kantaten Bachs und ebenso die Orgelchoräle, mögen sie auch einige Beispiele daraus entlehnen, für sie eigentlich demnach nicht existieren.“ Im Anschluß an dieses Urteil Schweitzers (1908) sei auf die äußerst wertvolle Schrift des Stollberger Seminaroberlehrers Max Ritter hingewiesen: „Der Stil Joh. Seb. Bachs in seinem Choralsatze“ (Kirchenmusikalisches Archiv, Heft Nr. 20, Bremen, Schweers & Hake), die in ihrem 2. Teile („Kulturgeschichtliche, musikalische und ästhetische Erörterungen zu den angeführten Stileigenheiten“) Ansätze zu einer ästhetischen Würdigung Bachs enthält, allerdings eben nur so weit, als es im Rahmen einer als „gemeinverständlicher Vortrag“ bestimmten Schrift möglich war. Ritter sagt, „daß Bachs streng polyphone Kompositionen eine vulkanische Gefühls- und Vorstellungswelt in grandioser Versteinerung in sich eingesprengt und eingebettet tragen“, und weiterhin: „Durch die geschilderte Kunst Bachs, ein Gedicht nachzufühlen und seinem dadurch entstandenen Gemütszustande auf die entsprechendste Art Ausdruck zu geben, so zwingenden Ausdruck zu geben, daß derselbe auch in jedem fühlenden, nur einigermaßen musikalischem Menschen Widerhall findet, erweist er sich als ein echter Künstler“. Zu dem Schlusse, daß die Stileigenheiten in den Chorälen nicht bloße Satzeigenheiten schlechthin, sondern ein wesentliches Kennzeichen einer „auf plastischen Ausdruck gerichteten Kunstanschauung“ (beeinflußt durch die Affektentheorie) sein könnten, gelangt allerdings Ritter nicht. Nur ein einziger Musik-Ästhetiker, Johann Theodor Mosewius (1788 bis 1858) ist in seiner Schrift: „Joh. Seb. Bach in seinen Kirchenkantaten“ der Bachschen Kunst nach der Hinsicht des Prinzips der malerischen Darstellung gerecht geworden, in dem er die musikalische Durchdringung des Textes als ein wesentliches Kennzeichen dieser Tonkunst bezeichnet. Der bedeutendste Bach-Forscher unserer Zeit, Ph. Spitta, unterläßt es, in seinen tief eindringenden Analysen Bachscher Werke die innerste Beziehung zwischen dem poetischen Gedanken und dem musikalischen Ausdruck aufzusuchen. Er erkennt wohl die „malerischen Züge“ in seiner Musik, bezeichnet sie aber nur als „flüchtigen Anregungen entsprungene Witze, deren Vorhandensein oder Fehlen an dem Wert und der Verständlichkeit des Tonstückes an seinem eigentlichen Werte nichts ändern“. Vielleicht ließe sich eine Erklärung zu diesem Urteile in den Worten des bedeutenden französischen Orgelmeisters Ch. M. Widor finden: „Nicht mit Unrecht beklagt man es, daß unsere Ästhetiker so selten ausübende Künstler sind, und die

Dinge nicht von dem Standpunkte aus zu betrachten vermögen, von welchem aus der Künstler sie erfaßt". Hoffentlich kommt der große Seb. Bach bei den Arbeiten der neuesten musikästhetischen Richtungen zu seinem Rechte!

Fassen wir nun die Ausführungen über die Zeit vom frühen Mittelalter bis zum Ausgange des 18. Jahrhunderts zusammen. Wir schließen uns dabei an die geistvollen Erörterungen Karl Lamprechts im ersten Ergänzungsbande seiner deutschen Geschichte („Zur jüngsten deutschen Vergangenheit") an. Im frühesten und frühen Mittelalter war die Musik fast ausschließlich Gesangsmusik. Instrumentalmusik im eigentlichen Sinne gab es nicht, wo sie auftrat, diente sie nur der Rhythmik (Reigen, Kampfgesänge usw.). Das Charakteristische dieser Musik bestand in dem Fehlen des Persönlichen einer musikalischen Stimmung, sie war reine Monodie. Nur in der kirchlichen Musik trat dieses persönliche Stimmungsgefühl bald etwas hervor, wir erinnern uns dabei z. B. an das Psalmodieren. Das Gesungene wurde mehr und mehr Ausdruck, individueller Gefühlsausdruck. So entstanden der cantus firmus, der als eine Melodie schon persönliche Momente enthielt, und aus diesem die Sequenz. In diese Zeit fällt nun auch die Entstehung der Polyphonie, wesentlich, ja vielleicht einzig beeinflußt durch die Erfindung und den Gebrauch der Orgel. Diese Polyphonie und der Kontrapunkt bezeichnen den Höhepunkt der mittelalterlichen Musik. Aber bei dieser Kunst ist der stimmungsvolle Wert noch immer ein sehr geringer, wenn er auch tatsächlich vorhanden ist, „es handelt sich hier nicht so sehr um den fein abgewogenen Ausdruck menschlicher Gefühle, wie um Klangexerzitien für Ohr und Nervenbahnen". Die Harmonie ist noch nicht Absicht, sondern mehr Zufall. Der größte Meister in der Knnst des Kontrapunktes (die Virtuosität hat sich ja bis zu 30 Stimmen gesteigert!) galt auch zugleich als der größte Musiker. Diese Musik war ein getreues Abbild der geistigen Gebundenheit des Seelenlebens jener Zeit auf Grund kirchlichen Einflusses. Das Entstehen des weltlichen Volksgesanges brachte den Umschwung hervor. Neben dem herkömmlichen Volksliede entwickelte sich ein weltlicher Kunstgesang, dessen Anfang wir nicht kennen, von dem wir aber genauere Kunde aus der Zeit der Minnesänger haben. Die Monodie wandelte sich zum mehrstimmigen Gesange und gelangte damit zur größten Errungenschaft des Zeitalters: der Harmonie. Jetzt trat der einzelne Ton der Melodie nicht mit gegengestellten Tönen zugleich, sondern für sich, aber umgeben von einem harmonischen Mantel anderer Töne auf, deren Zusammensetzung, die innerhalb gewisser Grenzen zu freier Wahl stand, dazu bestimmt war, ihn zu charakterisieren, ihn also nicht bloß klangschön wirken zu lassen, sondern ihm Stimmung zu geben. Erst jetzt begann damit das im höheren Sinne „Seelische" der Musik zu erblühen, der mittelalterliche gebundene Stil machte dem des Individualismus Platz. Bald geht die Errungenschaft der Harmonie auch in die kirchliche Musik über, im evangelischen Kirchenliede verdrängt sie den Kontrapunkt, während sie im weltlichen Kunstgesange im Madrigal blüht. Die freie Entfaltung der Dynamik bringt aber erst das 16. Jahrhundert, und mit dieser Zeit tritt nun die Instrumentalmusik in die musikalische Entwicklung ein. Damit war eine neue Art der musikalischen Ausdrucksmittel gewonnen, und neue musikalische Formen entstanden. Der Kontrapunkt blieb immer mehr auf die kirchliche Musik beschränkt, die weltliche Musik stand im Zeichen der Harmonie, deren Theorie hauptsächlich in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts gefunden und aufgestellt wurde. Noch einmal hat der Kontrapunkt Triumphe gefeiert in des großen J. Seb. Bachs Kunst, aber er war doch nicht mehr von der berechnenden, schematischen Art früherer Zeiten, er wird vielmehr in seiner Behandlung ein starkes Ausdrucksmittel, denn er erscheint verbunden mit volltöniger Harmonik. „Die neuen musikalischen Formen haben dann durch Haydn und Mozart ihre klassische Ausprägung erhalten (Sinfonie und Oper), sie verinnerlichten vor allem die Melodie und schufen sie zum Dolmetsch feiner abgestufter Empfindungen um." In den letzten Abschnitt dieses Zeitalters fällt nun die Entstehung und Entwicklung der Affektentheorie, gleichsam als fixierter Niederschlag des bewußten Gefühlsausdrucks. In ihren Grundgedanken ist diese Theorie durchaus auf dem rechten Wege, denn sie erkennt ganz richtig die Melodik, Dynamik und Agogik als Grundlagen des musikalischen Ausdrucks. Die klassische Philosophie und Ästhetik der Folgezeit hat mit ihren spekulativen Erörterungen leider die Theorie in Mißkredit gebracht und in Vergessenheit geraten lassen. Mag sie auch in Übertreibungen verfallen sein, denn sie konnte leicht zu einer handwerksmäßigen Ausübung der Kunst (nach Art der Meistersinger) führen, in ihrem innersten Kern ist sie wahr und — modern!

Welche Stellung zur Musik nehmen nun die großen deutschen Denker, die Philosophen der klassischen wie auch unserer Zeit und neben diesen die gleichzeitigen Komponisten ein?

Seitdem in Deutschland durch Baumgarten (um 1760) die Betrachtung der Kunst zu einer eigentlichen Wissenschaft, der Ästhetik, geworden war, hat sich im Zeitalter der klassischen Philosophie eine ästhetische Prinzipienlehre entwickelt. Alle unsre großen Denker: Kant, Hegel, Schopenhauer, Herbart, E. v. Hartmann haben zwar die Musik in den Kreis ihrer erkenntnistheoretischen Untersuchungen gezogen, aber diese Untersuchungen stellen nicht eine spezielle Musikästhetik dar, sondern bewegen sich in der Hauptsache im Rahmen einer allgemeinen Philosophie der Künste.

Der große Philosoph Kant ist durch seine Schrift „Kritik der Urteilskraft" im weiteren Sinne der Begründer aller modernen Ästhetik geworden. Der Musik gegenüber ist er nicht zu einem einheitlichen Standpunkte gekommen. Er strebt darnach, auch im Gebiete dieser Kunst Sinnliches und Geistiges auseinanderzuhalten und dem letzteren sein Recht werden zu lassen. Er erkennt an, daß die Musik ästhetische Ideen mitteilt, daß die Harmonie und Melodie die Idee eines zusammenhängenden Ganzen einer unnennbaren Gedankenfülle ausdrücken, daß Musik das Gemüt mannigfaltiger und inniger bewege als selbst die Poesie, aber er mißt dem allen keine Bedeutung bei. Da er den Wert der Künste nach der Kultur abschätzt, die sie dem Gemüte verschaffen, d. h. nach dem Zuwachs der durch sie bewirkten Erkenntnis, so kommt es, daß er der Musik zwar als der Kunst des „schönen Spiels der Empfindungen" den ersten Platz unter den Künsten einräumt, der geistigen Bedeutung nach (da sie nach seinem Urteile mit den Empfindungen „spiele") aber den untersten. Er stellt sie mit den Glücks- und Gedankenspielen in eine Reihe und behauptet, der Endzweck alles musikalischen Hörens sei kein geistiger, sondern ein

körperlicher, und daß das ganze, für so fein und geistvoll gepriesene Vergnügen (nämlich des Anhörens der Musik) darin bestehe, durch eine diesem Spiele korrespondierende Bewegung der Eingeweide das Gefühl der Gesundheit hervorzurufen. Im Gegensatz zu solchen Behauptungen ist er dann wieder der Meinung, daß sie die „Sprache der Affekte" sei. So kommt es, daß er als Musikästhetiker als Idealist, Formalist, Sensualist und Naturalist erscheint, und man kann sagen, daß die moderne Musikästhetik in allen Grundzügen bei ihm vorgezeichnet ist.

Eine einheitlichere Stellung zur Musik als Kant nehmen die späteren Philosophen ein. Von hervorragender Bedeutung sind die Untersuchungen des dänischen Naturforschers Hans Christian Oerstedt (1777—1851). In seiner Schrift: „Über die Gründe des Vergnügens, welches die Töne hervorbringen" liegt die konkret-idealistische Auffassung der Musik (nach der die Kunst als eine Darstellung der Idee in sinnlicher Erscheinung aufzufassen ist) in ihren Grundlinien vorgezeichnet. Als der Vertreter des abstraktesten Idealismus erscheint Schelling. Ihm ist die Musik nichts anderes als der vernommene Rhythmus und die Harmonie des sichtbaren Universums. Er geht so weit, die tönende Sinnlichkeit preiszugeben. Rhythmus, Harmonie und Melodie sind ihm die reinsten Formen der Bewegung im Universum, Harmonie ist Zentripedalkraft, Rhythmus ist Zentrifugalkraft. Das ganze System der Musik soll sich im Sonnensystem ausdrücken. Dur und Moll, Baß, Tenor, Alt und Sopran findet er in den Sternen wieder, die Bewegung der Planeten deutet er als eine Melodie, die Kometenwelt soll Harmonie offenbaren. Für die Geisteswelt der klassischen Musik, deren Höhepunkt er doch selbst erlebt hat (1775—1854), scheint er kein Verständnis gehabt zu haben. Ein weit tieferes Verständnis für unsere Kunst finden wir bei Hegel. Das bezeugen z. B. seine Bemerkungen über die Instrumentation Mozarts, die Zauberflöte, die Musik Händels, Bachs und Rossinis. Ihm ist die Musik die Kunst des Gefühls und des Gemüts. Er hält die Musik für fähig, alle Nuancen der Fröhlichkeit, der Heiterkeit, des Scherzes, der Laune, des Jauchzens und Jubelns der Seele, ebenso die Abstufungen der Angst, Bekümmernis, Traurigkeit, Klage, des Kummers, des Schmerzes, der Sehnsucht, der Ehrfurcht, der Anbetung, der Liebe auszudrücken. Allerdings meint er, daß die Musik diese Gefühle nicht mit der gleichen Bestimmtheit auszudrücken vermöge wie die Poesie, und sagt: „Sie kommt nicht weiter als zu einem unbestimmteren Sympatisieren mit den Bewegungen des Gemüts". Er erkennt die durch die Musik bei den verschiedenen Hörern hervorgerufenen verschiedenen Assoziationen. Selbst die Erkenntnis, daß die hervorgerufenen Gefühle nicht reale Gefühle sein können, sondern ideale Scheingefühle, finden wir bei ihm. Die Möglichkeit, das innere Leben in seiner ganzen Mannigfaltigkeit widerzuspiegeln, erhält nach seinen Ausführungen die Musik durch die Beschaffenheit der ihr zur Verfügung stehenden Ausdrucksmittel. So findet er in den dissonierenden Akkorden ein Mittel, den Kampf von Gegensätzen zu schildern. Nach ihm besteht die Kunst darin, sich von dem Sinne der ausgesprochenen Worte, der Situation, Handlung usw. zu erfüllen und aus dieser inneren Beseelung heraus sodann einen seelenvollen Ausdruck zu finden und musikalisch auszubilden. Das melodische Prinzip R. Wagners gleichsam vorahnend, charakterisiert er die lyrische Melodie, das deklamatorische Rezitativ und die charakteristische Melodie. Alle diese Urteile Hegels beziehen sich aber nur auf die Vokalmusik (begleitet und unbegleitete), während er dagegen in bezug auf die reine Instrumentalmusik mehr eine formalistische Anschauung hat, denn ihre Wirkungen führt er zurück auf formale Elemente, das reine Tönen. Indem also Hegel die Musik als die Kunst der subjektiven Innerlichkeit und des Gefühls bezeichnete, dabei aber die dem musikalischen Ausdruck eigene Unbestimmtheit hervorhob und die realen Gefühle ausschloß, erweiterte er die Fundamente einer einheitlich idealistischen Auffassung des musikalisch Schönen.

Noch höher als Hegel steht Schopenhauer. Auch er bezeichnet die Musik als Kunst des Gefühls und hebt dabei die Unbestimmtheit der Gefühle hervor. Besonders betont er die Unbewußtheit des musikalischen Schaffens und Verstehens. Ausdrücklich weist er auch darauf hin, daß das Tonmaterial vermöge der in ihm enthaltenen unerschöpflichen Mannigfaltigkeit von Kombinationen eine unendliche Ausdrucksmöglichkeit in sich schließt. Er geht in seinen Gedanken so weit, daß er behauptet, die Musik übergehe die Idee und sei ein unmittelbares Abbild des Willens, und die Welt könne man demnach ebensowohl verkörperte Musik als verkörperten Willen nennen. Schopenhauers Ansicht über das Wesen unserer Kunst haben in einem unserer größten Meister der Töne, in Richard Wagner, einen begeisterten Genossen gefunden. Wagner hat seine musikalisch-philosophischen Anschauungen niedergelegt in der kleinen Schrift „Beethoven", die er im August und September 1870 zu Triebschen verfaßte als eine Huldigung für den verehrten Meister zur hundertsten Wiederkehr seines Geburtstages.

Eine eigenartige Stellung zur Musik nimmt Herbart ein. Indem er auf der einen Seite einräumt, daß die Musik Affekte, Leidenschaften, Stimmungen zeichnet und das Vermögen besitze, schöne Sittlichkeit, Erhabenes, Wunderbares, Religiöses, Liebe, Grazie, Naives, Sentimentales, Komisches und Humoristisches auszudrücken, scheint er auf dem Boden idealistischer Ästhetik zu stehen. Anderseits betont er aber wieder, daß das Musikalisch-Schöne durch Zahlenverhältnisse bedingt sei. Er sagt in bezug hierauf: „Zu den Einwendungen, deren Gewicht in ihrer Dreistigkeit besteht, gehört die Behauptung, die Zahlenverhältnisse, welche den Unterschied der harmonischen und disharmonischen Intervalle der Töne bestimmen (und zwar einzig und allein bestimmen), seien nicht die Elemente des positiven Schönen in der Musik, und aus ihnen könnte bloß lästige Einförmigkeit hervorgehen, wenn nicht der schaffende Geist des Künstlers ihnen Seele und Bedeutung zu geben wüßte". So betont hier Herbart einseitig das mathematische Moment der Musik und spricht ihr im Widerspruch mit sich selbst auch völlig die Fähigkeit des Gefühlsausdrucks ab. Als ihr wahres Wesen erklärt er die Regeln des einfachen und doppelten Kontrapunktes und stellt alle, die eine andre Meinung haben, den Astrologen und Traumdeutern gleich. Von besonderer Wichtigkeit ist eigentlich nur seine Auffassung, daß die Wirkung des Kunstwerkes beim Hörer mehr von innen heraus als von außen komme, daß also das Hauptgewicht der ästhetischen Wirkung beim Auffassenden liege. Seine eigentlich zweifache Musikästhetik ist der Anfang des Formalismus, den seine Schule weiter ausgebildet hat und dessen stärkster Vertreter Eduard Hanslick war. Von da ab beherrscht der Gegensatz zwischen Formalismus und Idealismus auf lange Zeit, ja bis auf unsere Tage, die Arbeit auf dem Gebiete der Musikästhetik.

(Fortsetzung folgt.)

Eine bedeutsame Tonkünstlerversammlung vor 50 Jahren

Eine der künstlerisch bedeutendsten Tonkünstlerversammlungen, welche der Allgemeine Deutsche Tonkünstlerverein veranstaltet hat, war die vom Jahre 1868 in Altenburg, bei der Hector Berlioz' „Requiem", Franz Liszts „Christus" und R. Wagners „Liebesmahl der Apostel" zur ersten Aufführung gelangten. Die Versammlung fand vom 19. bis 23. Juli statt. Nachdem nunmehr 50 Jahre seitdem ins Land gegangen sind, soll im nachfolgenden an diese Aufführungen erinnert werden (nach dem in der „Neuen Zeitschrift für Musik" vom Jahre 1868 erschienenen Bericht).

Die Aufführung von Berlioz' „Requiem" — der ersten in Deutschland — fand durch den Riedelschen Verein aus Leipzig unter Leitung des Musikdirektors Riedel am Abend des 19. Juli in der Barfüßerkirche statt. Den ersten Satz hatte der Verein vorher schon in Leipzig zu Gehör gebracht. Berlioz stellt bekanntlich an die Besetzung des Orchesters außergewöhnliche Forderungen. Da denselben in Altenburg aus räumlichen und persönlichen Gründen nicht entsprochen werden konnte, wurde Musikdirigent Karl Götze in Weimar damit beauftragt, die instrumentale Begleitung des Requiems, soweit es nötig erschien, für gewöhnliches großes Orchester umzuarbeiten. Das war freilich eine schwierige Aufgabe; aber der Berichterstatter der „Neuen Zeitschrift für Musik" bemerkt, daß es dem Bearbeiter gelungen war, das Orchesterbild in entsprechenden Maßverhältnissen geschickt zusammenzudrängen. Wir möchten freilich bezweifeln, ob die Wirkung dadurch nicht bedeutend beeinträchtigt wurde; man denke nur an das „Tuba mirum", wo die Posaunen aus den vier Weltgegenden zusammentönen sollen!

In dem Bericht wird jedoch gesagt, daß der Eindruck ein gewaltiger, stellenweise erschütternder gewesen sei, und damit können wir uns zufrieden geben. Der Berichterstatter äußert sich über die Schönheiten des Werkes in ganz begeisterter Weise und bedauert, daß man ein Werk von solch epochemachender Bedeutung so lange links liegen habe lassen, „während die schnödeste Impotenz auf den Programmen ‚maßgebender' Kunstinstitute Jahr aus, Jahr ein sich breitmacht".

Was nun die Ausführung betrifft, so spendet der Berichterstatter vor allem dem Riedel-Verein hohes Lob. „Wer die hohen Anforderungen kennt, welche besonders im ‚Requiem' an die musikalische Sicherheit, Elastizität der geistigen Darstellung, Festigkeit des Ensembles, die durch vollständiges Eingelebtsein in den Stoff bedingt wird, und an Ausdauer des Stimmaterials gestellt werden; wer ferner je erfahren hat, was es heißt, bei einer geradezu tropischen Temperatur in einem dichtgefüllten Raume fortwährend die gespannteste Aufmerksamkeit zu bewahren, der weiß zu beurteilen, welch begeistertes Interesse, welch unbedingte Hingabe an die Sache dazu gehört, um unter solchen Verhältnissen eine fast durchgängig tadellose Leistung zu ermöglichen." Das Tenorsolo im „Sanctus" wurde von Hofopernsänger Schild aus Dresden mit klangvoller Stimme gesungen.

Der „13. Psalm" von Liszt gelangte an demselben Abend zur Wiedergabe und erzielte tiefe Wirkung. Als Solisten wirkten mit die Damen Drechsel, Martini und Gutschbach (Leipzig) und die Herren Schild (Dresden), Goldberg (Braunschweig) und Henschel (Breslau). Besonders Herr Schild fand im „13. Psalm" Gelegenheit, sich durch Glanz der Stimme und Innigkeit des Vortrages auszuzeichnen. Das Orchester setzte sich zusammen aus der Herzoglichen Kapelle, der Stadtmusikkapelle und eigens geladenen auswärtigen Künstlern. Auch die instrumentale Seite der Aufführung gestaltete sich nach dem Bericht zu einer musterhaften.

Im vierten Konzert am 22. Juli gelangte auch der Männerchor zu seinem Rechte mit dem Vortrag von Liszts „Festgesang an die Künstler" und Richard Wagners „Liebesmahl der Apostel". Ob letzteres Werk bei dieser Gelegenheit überhaupt zum ersten Male aufgeführt wurde, entzieht sich unserer Kenntnis. Nachdem aber in dem Berichte bemerkt ist, daß das Werk „längst anerkannt" ist, scheint es schon anderwärts aufgeführt worden zu sein*). Die Wiedergabe in Altenburg erfolgte durch den Leipziger Universitäts-Sängerverein der Pauliner. L. R.

*) Wagner schrieb das Liebesmahl für das Dresdner Sängerfest im Sommer 1843; es wurde unter seiner Leitung in der Frauenkirche aufgeführt (siehe: Noten am Rande).

Musikbriefe

Aus München

Von E. von Binzer

Ende Mai

Die winterliche Kohlennot mit dem aus ihr erwachsenen Heizverbot hat unsere Konzertunternehmer erfinderisch gemacht und sie den Schlüssel zu verschiedenen bisher für offizielle Konzerte nicht in Gebrauch genommenen mehr oder weniger geeigneten Räumen finden lassen (z. B. zum kleinen Odeonssaal, zu verschiedenen Bühnenräumen und zu den Räumlichkeiten des Frauenklubs), in welchen die für die zweite Winterhälfte vorgesehene Reihe von Konzerten abgehalten werden konnte, soweit diese nicht auf eine günstigere Jahreszeit unter Beibehalt der üblichen Konzertsäle verschoben wurden. Aber auch bis jetzt gegen Ende der Saison noch hat sich die neu eingeführte Benützung jener Lokalitäten kleineren Umfanges, die sich als günstig erwiesen, für intimere und doch öffentliche Konzertveranstaltungen in Kraft zu erhalten gewußt, was in mancher Hinsicht willkommen zu heißen ist. So hatte z. B. der Münchener Tonkünstler-Verein den kleinen Odeonssaal für den Sonntag nach Pfingsten gewählt, um dem Publikum Münchens Gelegenheit zu geben, einen bisher als beachtenswertes Talent mit Kammermusikwerken hervorgetretenen jungen Komponisten, Heinrich Kaminski, nunmehr auch als Orchesterleiter kennen zu lernen. Das für die ins Auge gefaßten Werke von Händel, Locatelli und J. S. Bach erforderliche Streichorchester war — in kleinen Maßen gehalten — aus Mitgliedern des Tonkünstler-Vereins und anderen Tonkünstlern zusammengestellt, aus deren Reihe Prof. Joh. Hegar (Violoncello) sowie Herm. Studeny und Anton Reichel (1. u. 2. Violine) als Solisten hervortraten, durch Irma Spitzer am Klavier (statt Cembalo) unterstützt. Mit frisch-feurigem Eifer und lebendigem Ausdrucksvermögen übertrug der Dirigent seine Intentionen auf den Orchesterkörper; in seiner Interpretationsweise trat als wertvollste Eigenschaft Kaminskis ernste Sachlichkeit zutage und die Strenge seines Willens, deren Herbheit gegenüber aber ein Hinzutreten von freier sich entfaltenden Gemütskräften zu wünschen wäre. Letztere würden vor allem im Largo von Händels Concerto grosso (G moll) und noch mehr im großartigen Lamento von Locatellis herrlicher Trauersinfonie für Streichorchester und Orgel (Hermann Sagerer) — der man gerne regelmäßig auch in Konzerten großen Stiles begegnen dürfte! — den Eindruck vertieft haben; der Deklamation fehlte noch die höhere Beseelung. Schon allein durch ein Vertauschen der als Eigennote Kaminskis anzusehenden gelegentlich übermäßig scharfen Akzentuation des Taktschrittes gegen ein Dehnen und Anschwellenlassen des Striches würde in der genannten Richtung viel gewonnen sein; und zum periodischen Zusammenfassen des Gedankens kann sich Kaminski fraglos ebenso leicht durch weitere Praxis emporwachsen, wie er seine Dirigiertechnik allmählich von dem ihr

bisher anhaftenden gelegentlichen Bewegungsballast befreien wird. Dem Verdienst, die erwähnten Werke hervorgeholt zu haben, reiht sich noch seine Aufnahme von J. S. Bachs für Streichorchester mit konzertierender Flöte — die in Kammermusiker Schellhorn einen bewährten vorzüglichen Solisten fand — geschriebene Hmoll-Suite an, wofür ihm wie dem eigentlichen Veranstalter dieses Konzertes, dem Tonkünstler-Verein, aufrichtig gedankt sei. Durch die auf dem Gebiet der Ausgrabung bisher unbeachtet gebliebener alter Schätze unermüdliche und schon oft gerühmte Tätigkeit Dr. Ludwig Landshoffs hat das Münchener Konzertleben neue Werte erhalten, um deretwillen die bayrische Residenzstadt von manchen anderen Kunstzentralen beneidet werden muß. An Stamitz (Sinfonie D dur) und namentlich an Joh. Christian Bach (zwei von Philippine Landshoff meisterlich gesungene Arien) konnte der Kenner seine Spezialfreude, der Laie seinen allem Anstandsrespekt vor den Altklassikern fremden, allem moderigen Antiquitätenduft ferngelegenen lebensfrischen unmittelbaren Genuß haben. Vollendet waren auch die Wiedergaben von seltener gehörten Haydnschen und Mozartschen Meisterwerken, und als Weihnachtsgabe bot Dr. Landshoff, der neue Leiter des Münchener Bach-Vereins, mit demselben in dessen zweiten Konzert des Altmeisters Franz Tunder Weihnachtskantate „Hosiannah dem Sohne David" und außer J. S. Bachs strahlender, dem gleichen Kirchenfeste dienenden Kantate „Unser Mund sei voll Lachens" das unvergleichlich lieblich-weihevolle, für zwei Soloviolinen, Solocello, zwei Cembali und Streichorchester geschriebene Concerto grosso für die Weihnachtsnacht von Arcangelo Corelli. In der Osterzeit hatten sich Frau Landshoff und Wanda Landowska vereinigt, um ein ganz exquisites Programm in vorbildlicher Weise zur Ausführung zu bringen. Händel, Purcell, Scarlatti, Francesca Caccini, Mozart kamen zu Wort außer J. S. Bach (den, auf dem Programm, ein ganz durchtriebener Druckfehlerteufel die vom hochmusikalischen Kammermusiker Hans Weber feinfühlig unterstützte Arie aus der Pfingstkantate mit „Cupido, soll ich hoffen?" beginnen ließ, indes er Domenico Gabrieli in der Arie aus seiner 1688 geschriebenen Oper „Flavio Cuniberto" die Worte „Mein gläubiges Herze frohlocke!" in den Mund legte). In der Arie aus der Geburtstagskantate für August III. mit drei obligaten Flöten sowie in Caccinis Hirtenlied aus dem 1625 entstandenen Festspiel „La liberazione di Ruppiero dall' isola d'Alcina" (mit zwei Flöten) trugen die sorgfältigen Leistungen der Herrn Kaleve, Deimer und Laberer bemerkenswert dazu bei, im Verein mit der vorzüglichen Cembalobegleitung Frau Landowskas das feine Kolorit und die geschmeidige Linie dieser dankbaren Gesänge zur Entfaltung zu bringen. Die meisterliche Cembalistin ließ ihre berühmte Kunst in Bachs ewig liebenswertem Capriccio über die Abreise seines geliebten Bruders, in Dom. Scarlattis A dur-Sonate für gekreuzte Klaviatur, in Händels Grobschmiedvariationen und Purcells fast unbekanntem „Ground" sowie in mehreren Zugaben bewundern und spielte am Klavier Haydns E moll-Sonate mit der ihr eigenen klargegliederten Filigrantechnik. Ihre Nürnberger Kollegin, die geschätzte Hofpianistin Gabriele von Lottner, hatte die Ausführung der anspruchsvollen Cembaloaufgabe in Prof. Grümmers Konzert übernommen, der seinen Hörern etwas Auserlesenes bot, indem er sie mit einem aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts stammenden Konzert für Violoncell mit Begleitung von Streichquartett und Kontinuo (in G moll) bekannt machte. Der Schöpfer dieses an Kraft der Erfindung und Größe der Durchführung hinter den besten Werken dieser Gattung nicht zurückstehenden Konzertes, das den altitalienischen Stil noch nicht abgestreift hat, ist der Wiener G. M. Monn, dessen — soviel mir bekannt — hiermit in München zu unseren Zeiten zum ersten Male in Praxis gedacht wurde. Möge man ihn nun bald zu den vertrauteren Namen zählen dürfen! Auf dem Gebiete vierhändiger Vorträge wußte auch Hinze-Reinhold etwas neues Altes zu bringen, und man kann ihm zu seiner Wahl und seiner ihm am 1. Klavier zugesellten, mit unmittelbarem Musikempfinden und natürlichem Darstellungstalent begabten Gattin und dem lang geschätzten Pianisten selbst zur fesselnden Interpretation sowie den Hörern zur Bereicherung ihrer Kenntnisse gratulieren: die als Manuskript — zum ersten Male — gespielte Hermann Kellersche Bearbeitung für zwei Klaviere von J. S. Bachs Es dur-Sonate (für Pedalflügel) erweist sich als eine wirkungsvolle Arbeit, der als besonderer Vorzug zugleich eine erfreuliche Stilreinheit nachzurühmen ist. Im ersten seiner Klavierabende brachte der vortreffliche Hofpianist Alfred Hoehn mit markiger Wucht und viel Zartheit (beide Ausdrucksrichtungen gerieten zwar mehrfach in unmotivierte, unvermittelte Extreme) die von Liszt über den Basso continuo des 1. Satzes von Bachs Kantate „Weinen—Klagen—Sorgen—Zagen sind der Christen Tränenbrot" geschriebenen, als Orgelschöpfung wie als Klavierwerk erschienenen großen Variationen, überraschte aber durch eine Umgestaltung des dem Choral „Was Gott tut, das ist wohlgetan" folgenden Schlußanhanges, der im Original, dem Lisztschen religiösen Bekennen entsprechend, in den von der katholischen Kirche historisch unzertrennlichen majestätischen Prunk gekleidet die sieghaft triumphierende, zum Himmelsthron aufsteigende Befreiung von aller irdischen Trübsal darstellt; ein Purgatorium, aus der gottergebenen und -vertrauenden Erlösungszuversicht des Chorals hervorgegangen. Diese seelische Wandlung ausschaltend und nach dem Choral in die den ursprünglichen Ausgangspunkt bildende Düsterheit der Klage zurücksinkend, wie es Hoehn tat, bog er den Geist, den Gedanken, den erhebenden Aufstieg des Ganzen um: zur Kraftlosigkeit. So bescheiden und an sich feinfühlig-musikalisch die fremden Zutaten waren, so wurde durch das Weglassen des krönenden Schlußmomentes der Aufbau der Variationen umgestoßen und, in tieferem Sinne, dem Werk seine Existenzberechtigung, da es sich nunmehr zu keinem höheren Ziele durchrang, eigentlich entzogen, — vor allem aber der wegweisende Fundamentalgedanke Lisztscher Weltanschauung und Kunstausübung außer acht gelassen. Ein Vergleich z. B. mit dem Aufbau von Liszts 13. Psalm liegt hier nahe. — Mit einer schönen Wiedergabe der selten gehörten Brahmsschen Variationen Op. 21 Nr. I (über ein eigenes Thema) eröffnete die Münchener Pianistin Pauline Frieß ihren Klavierabend, an welchem sie auch durch eine Manuskripterstaufführung der kleinen Stimmungsbilder — „Sommertage" genannt (Op. 21) — von dem bedauerlicherweise gefallenen jungen Münchener Tonsetzer Anton Rabel interessierte. Ihrer Landsmännin und Fachgenossin Lore Winter — als Schülerin von Prof. Schmidt-Lindner in den letzten Jahren in die Konzertwelt eingeführt — gelang es, durch einen Klavierabend die günstigen Urteile über ihre Begabung und ihre frisch-energische Spielfreudigkeit zu bestärken, indes Helene Zimmermann von neuem, in ihrem mit der Kammersängerin Erler-Schnaudt gegebenen Konzert, namentlich durch die Sinfonischen Etuden von Schumann, ihre reife Darstellungskunst und ihr beträchtliches technisches Können ins günstigste Licht zu stellen vermochte. Elly Ney hörte ich in ihrem Konzert mit Orchester: bewunderungswürdig und fesselnd als begnadete Künstlerin und Virtuosin bei Brahms (B dur) und Tschaikowsky; Mozart — zwar tonlich mit zarter Zurückhaltung gespielt (Nr. 21 C dur) — ist ihrem Naturell doch wohl ausgesprochen entgegengesetzt, folglich inhaltlich zu wesensfremd, als daß er ebenso überzeugend gewirkt hätte wie Brahms und Tschaikowsky. Bei diesen beiden Konzerten war auch in besonderem Maße die ganz hervorragende Leistung des begleitenden Dirigenten Willy van Hoogstraten zu bemerken, dessen Intentionen sich das Neue Münchener Konzert-Orchester mit außergewöhnlicher Präzision und sichtlicher Freude zu Willen gab. Über eine Reihe anderer Orchesterkonzerte, jener der Musikalischen Akademie, die Serie des gelegentlich früherer Konzerte schon genannten Dirigenten Alfred von Pauer-Budahegy sowie über manche erneute Triumphe altbewährter oder schnell aufgestiegener Größen, bekannter Kammermusikvereinigungen und bodenständiger Chorgesellschaften vermag ich nicht Buch zu führen, da mir infolge längerer Abwesenheit

von München die Gaben der zweiten Saisonhälfte nur teilweise zugänglich waren. Als eine mit besonderem Nachdruck hervorzuhebende neue Erscheinung auf vokalem Gebiet wurde mir der Baritonist Philipp Tänzl von Trazberg gerühmt. Namentlich der Seltenheit der Vortragsfolge wegen besuchte ich den ersten Liederabend Marie-Lydia Günthers, die ausschließlich Robert Franz vortrug und das Programm augenscheinlich in erster Linie von literarischen Gesichtspunkten ausgehend zusammengestellt hatte, in gewisser Hinsicht ein neuer Beweis für die weit über ein Durchschnittsmaß gehende Kultur ihres Geschmackes. Und doch war es kein glücklicher Gedanke, 22 Lieder von Robert Franz ohne Einflechtung anderer Vorträge aufeinander folgen zu lassen. Die Kontraste fehlen; Gegenüberstellung einer großzügigen Vollkraft hatte die traumhafte Intimität des Tonpoeten einrahmen müssen; zur Belebung eines ganzen Liederabends, zur Verschärfung der Wirkung der einzelnen Nummer besitzen auch jene in leuchtenderen, glitzernden Gewändern flatternden Lieder wie z. B. die „Liebesfeier“ und „Frühlingsgedränge“ nicht hinreichende Kraft. Solches Genre lag übrigens wie auch ganz besonders die „Stille Sicherheit“ der Empfindungswelt der Sängerin offensichtlich entschieden besser als die Melancholie der „Schilflieder“ oder die erhabene Wehmut Eichendorffscher Dichtungen, obwohl Marie-Lydia Günther das Hauptgewicht ihrer Darbietungen auf diese Stimmungen legt und ihr Miterleben vor allem hierauf einzustellen sich bemüht, eine — wie mich dünken will — Selbsttäuschung, die sie mit einer großen Zahl von Liedersängerinnen gemeinsam hat. Auch in technischer Beziehung beherrscht sie das Bewegliche, Beschwingte wesentlich besser als die für das Gebiet des Schwerblütigen und Pathetischen erforderliche gemessenruhige Tonbildung. Marie Mora von Goetz, die einen blühenden Sopran mit guter Schulung besitzt, hatte sich zur Begleiterin Margarete von Mikusch erwählt und von ihr eine Reihe von Gesängen auf das Programm gesetzt, die, teilweise, zu den besten gehören, was ich an neuzeitlicher Liederproduktion in diesem Jahre kennen gelernt habe. Die Komponistin zeigt sich als eine versonnene Natur, welche sich, in ihrem tondichterischen Schaffen, am wohlsten in der Welt einsamer Stille und Versunkenheit fühlt. Ihrer Tonsprache ist nichts Materielles eigen, sie hat schwebende, zarte Laute, die aber durch die wurzelechte Größe des Erschauens zu Kraft und Wucht anzuwachsen vermögen. Über der Selbständigkeit der Erfindung liegt ein eigenes Leuchten ausgebreitet, und den Blick hemmt keine Erdenmauer, den Schritt keine Nüchternheit des Gesetzes. Ihre Lieder verlangen von der Interpretin, abgesehen von feingeschliffner Gesangskunst, ein delikates Gefühl für dichterische Schönheit und große Vertiefung des Gemütslebens. Auch in der Begleitungsweise spricht sich diese Richtung der Komponistin aus, natürlich zum erheblichen Vorteil für Sängerin und Begleiterin selbst, zumal sie über Stilgefühl und eine sorgsam ausgeglichene Anschlagstechnik sowie klavieristische Gewandtheit verfügt, die sie zu einer zuverlässigen Partnerin für die gesamte Gesangsliteratur befähigen. Der genialen Unterstützung durch den Autor selbst hatte sich außer Sophie Wolf und Mientje Lauprecht van Lammen auch Kammersänger Brodersen in den Gesängen von Hans Pfitzner zu erfreuen und beglückte seine Hörer nicht nur durch die schönste Auswahl aus dem reichen Schatz der Pfitznerschen Muse, sondern auch durch verschiedene Schubert-Gesänge, unter denen die Wiedergabe des „Doppelgängers“ von unvergeßlicher Vollendung war. Als Vorläufer der verflossenen Saison war ein von Pfitzner und Felix Berber veranstalteter, trotz der Vorsaison natürlich eine außerordentliche Zugkraft ausübender Sonatenabend anzusehen, welchen die Konzertgeber der Dreieinigkeit der gekrönten B — Bach, Brahms, Beethoven — gewidmet hatten. Bei Berbers Bach-Interpretation interessierte in auffallendem Maße eine ihm wie wenigen anderen Bach-Spielern eigene scharfsinnig-feine motivische Gliederung des Figurenwerkes. Aus einem meines Wissens vor Jahren von Felix Berber zur Erstaufführung gebrachten Violinwerk von Hermann Zilcher — Op. 18: „Skizzen aus dem Orient“ — spielte unsere allbeliebte Violinvirtuosin Marie von Stubenrauch-Kraus in ihrem Herbstkonzert, mit Michael Raucheisen als erprobtem Begleiter am Klavier, den echt orientalisch-elegischen „Gesang eines Muezzin“ und den eine außerordentliche Biegsamkeit der Stimmung und Elastizität des Spiels verlangenden „Tanz der Derwische“. Zuvor hatte sie Mendelssohns Konzert zum Vorschein gebracht, wie man es sich nicht süßer, nicht glänzender, nicht kristallklarer denken kann. In diesem Werke spiegeln sich alle Spezialvorzüge der ausgezeichneten Geigerin. Ihre Berliner Kollegin Dora von Möllendorff führte in München ihr junges Streichquartett (Möllendorff — Elgers — Hamann — Winkler) mit schönstem Erfolge ein. Aus einheimischem Boden, aus Münchens Mauern erwuchs für das Repertoire der Hofoper eine wertvolle Bereicherung aus der Feder des bisher vornehmlich im Konzertsaal bekannt gewesenen bedeutenden Komponisten Walter Courvoisier. Sein in 4 Aufzügen sich entfaltendes Musikdrama, nach einer Dichtung von Walter Bergh, genannt „Lanzelot und Elaine“, haftet beim Rückblick auf die vergangene Saison als einer der überzeugendsten Eindrücke im Gedächtnis, und diesem gesellt sich die Freude zu, durch dieses Werk dem Spielplan eine neue einheimische Kunstschöpfung von starken Werten einverleibt zu wissen. Dichtung und Vertonung halten sich in bezug auf edle Sprache die Wage. Aus Courvoisiers glutvoller Fantasie, starker Erfindungsgabe und weitspannendem Melos, aus seiner mit kraft- und wechselvoller Rhythmik gepaarten subtilen Harmonik hat sich ihm eine Musik gefügt, die, von tiefem Ernst getragen, eine ergreifende Wirkung ausübt — weitab von jeglichem lauten oder flachen Bühneneffekt. Und sie ist es wert und mit ihr die Zeichnung der scharfumrissenen Gestalten aus König Arthurs Tafelrunde, unter ihnen namentlich Ginevra und Lanzelot (von Frl. Krüger und Herrn Schipper mit vollstem Erfassen ihrer Aufgabe geistvoll durchgeführt), das sonnigliebe rührende Geschwisterpaar Torre und Elaine (von Herrn Gruber und Frau Reinhardt mit großer Zartheit und Wärme gegeben), die Einfügung wundervoll gearbeiteter Chöre und nicht zuletzt die packenden Bühnenbilder, in denen sich das Drama entrollt, daß Generalmusikdirektor Bruno Walter mit dem Hoforchester sowie Prof. Wirk und alle beteiligten Kräfte ihre ganze Hingabe der dankbaren neuen Gabe Courvoisiers widmeten.

Aus Stuttgart

Von Alexander Eisenmann

Ende Juni

Ein volles Vierteljahr ist vergangen, seit ich meinen letzten Bericht an die N. Z. f. M. geschickt habe. Der Leser fürchte nicht, daß ich ihm sämtliche musikalische Ereignisse der letztvergangenen Monate aufzähle, er wird sich gerne mit weniger bescheiden und mir dabei Gelegenheit lassen, aus der Fülle der Erscheinungen das Wesentliche hervorzuheben, wobei ich mit unserer Oper beginne, deren Oberleitung Max von Schillings nach Ablauf der Spielzeit aus den Händen geben wird. Man wird als Stuttgarter Schillings gerne das Zeugnis ausstellen, daß er für den Namen der hiesigen Oper außerordentlich viel getan hat. Ein freisinniger Geist herrschte unter ihm, viele Tonsetzer kamen zu Worte, deren Bekanntschaft wir ohne Vermittlung unseres Generalmusikdirektors vielleicht noch lange nicht, vielleicht gar nicht gemacht hätten. Es gab bedeutungsvolle Tage. Aus Ur- und Erstaufführungen war ein im ganzen zutreffendes Bild zeitgenössischen Schaffens auf dem Gebiet der Oper zu gewinnen. Wenn der Erfolg der einzelnen Werke nicht immer dem Aufwand künstlerischer Arbeit der Bühnenkräfte und den gehegten Erwartungen entsprochen hat, so wird darum niemand den Leiter der Oper anklagen. Mit Fehlschlägen war im voraus zu rechnen, sie sind auch nicht aus-

geblieben, aber die Treffer waren auch da. Zu den Neuheiten, welche das letzte Vierteljahr gebracht hat, gehörte „Eros und Psyche“ von L. v. Rozycki. Früher, als man bei einem solchen auf den äußeren Eindruck angelegten Stück hätte annehmen sollen, ist die Anziehungskraft dieser umfangreichen Oper verloren gegangen. Aber gewiß: hat man mit fünf Bildern die Jahrtausende an sich vorüberziehen lassen, durch die man in der Dichtung eines phantasievoll veranlagten Polen geführt wird, so ist der Reiz des Neuen auch schon vorbei, und die Musik ist zu farblos, um den Wunsch nach mehrmaligem Hören lebhaft zu erregen. Es genügt eben in der Oper nicht, daß gute Musik gemacht wird, es kann Einer engelhaft musizieren und er bringt doch nichts Dramatisches zuwege, womit ich noch nicht andeuten möchte, daß v. Rozycki überirdisch schöne Weisen erfindet, denn es geht bei ihm mitunter sehr menschlich zu. Des weiteren sind zwei Pantomimen zu erwähnen, „Die Biene“ von Clemens v. Franckenstein und „Die letzte Maske“ von Wilhelm Mauke, beides eigenartige Stücke, Schöpfungen von Wert, der wohl bei der Letzten Maske noch höher steht als bei der etwas erkünstelt sich ausnehmenden Biene.

Zweifellos liegen in Rudolf Siegels „Herr Dandolo“ die meisten musikalischen Werte, wenn man die hier zu Gehör gekommenen Neuheiten daraufhin untersucht. Über diese heitere Oper in drei Akten wurde schon anläßlich des Essener Tonkünstlerfestes 1914 in der N. Z. f. M. berichtet. Ob das Werk seither anderswo aufgeführt wurde, entzieht sich meiner Kenntnis. Es ist eine Freude, sich ein solches Stück vorspielen zu lassen, das von Anfang bis zum Ende aus nichts, als eben aus — Musik besteht. Hier ist jede Stimme des Orchesters zum Singen und zum Klingen gebracht, der Komponist begeht sogar den Fehler, viel mehr zu sagen, als nötig ist, ein unermüdliches Spiel im Kontrapunktieren wird getrieben, das Zeugnis von lebendigen Einfällen Siegels gibt, aber nicht immer zweckentsprechend genannt werden kann, da es das Ohr fast nicht zur Ruhe kommen läßt. Mehr Luft, mehr Luft! Die Aufführung unter Max v. Schillings war nicht geeignet, diesen Fehler zu verdecken. Die Sänger gaben ihr Äußerstes an Kraft, und das Orchester geigte und blies, als ob es nur möglichst sich zu Worte kommen lassen wollte. Damit war dem Stück kein Gefallen getan. Dieses Urteil betrifft nun freilich die äußere Seite. Den organischen Fehler, an welchem Herr Dandolo leidet, könnte auch die vollendetste Aufführung nicht beseitigen, denn er liegt am Textbuch. Einen ganzen Akt lang geschieht nichts und im zweiten nicht viel, im dritten Akt entdeckt man erst richtig, um was es sich handelt, und ist dann mit Recht erstaunt, daß aus der Geschichte nicht ein wirklich nettes Lustspiel gemacht worden ist. Da gingen doch die alten Herren, die Librettisten von ehedem, trotz aller Oberflächlichkeit geschickter zu Werk, die wußten wenigstens die Neugierde zu reizen und blieben nicht am Nebensächlichen hängen. Die Neuheit wurde in Anwesenheit des Komponisten mit sehr freundlichem Beifall aufgenommen, an einen dauernden Erfolg vermag ich nicht zu glauben.

Erfreut sich das Hoftheater im allgemeinen eines Besuches, der das Schmunzeln des Kassierers hervorrufen dürfte, so lassen die Konzerte höchst selten etwas von eigentlichem Zudrang erkennen, obwohl hier wiederum die Kammermusik eine rühmliche Ausnahme macht. Das Wendling-Quartett ist imstande, jede seiner Aufführungen doppelt zu veranstalten, und hat doch immer ein volles Haus. Höchst erfreulich, dabei ebenso ehrend für die Künstler wie für ihren großen Kreis von Freunden! Die klassische Musik bildet bei Wendling den festen Grundbestand seiner Vortragsfolgen, von Neuheiten bekam man nur das Dmoll-Quartett von Juon zu hören. Es gefiel, wollte aber nicht recht einschlagen, vielleicht steckt zu viel Arbeit in dem Stück und zu wenig Erfindung, der gelehrte Ton ist an ihm zu erkennen, in den die zeitgenössische Kammermusik gerne zu verfallen scheint. Neben diesen fest eingebürgerten, regelmäßigen Veranstaltungen hatten wir einen Beethoven-Abend von Dagmar Benzinger (Klavier) und Alfred Saal (Cello) und einen Sonaten-Abend von Lätitia Forster (Violine) mit dem Komponisten Julius Weismann. Beide Abende verliefen genußreich, besondere Aufmerksamkeit widmete man der neuen Violinsonate Weismanns (A moll). Von Brahmsschen Einflüssen ist sie nicht ganz frei, aber durch Innigkeit und träumerischen Ausdruck — das war man bei dem Freiburger Tonsetzer schon gewohnt — erwärmt sie den Hörer, und zugleich stellt sie eine wohlgelungene, kunstvolle Arbeit im größeren Stile dar. In seinem mit Hugo Grüters-Bonn (Klavier) gegebenen Bach-Mozart-Abend zeigte der Geiger Adolf Busch geradezu hinreißende Eigenschaften. Hier war es erreicht, daß der Künstler schon mit einem einzigen Stück den Meister, der es geschrieben, in seiner ganzen Größe und Vielseitigkeit hinstellte, bei Bach schienen die vier Saiten des kleinen Instruments die Ausdrucksfähigkeit eines ganzen Orchesters zu bekommen. Die Geigerin Hedwig Faßbaender ist trotz ihrer Jugend eine beachtenswerte Künstlerin, die weitere Klärung ihres Spiels darf ruhig der Zeit überlassen werden. Trügt der Anschein nicht, so wird mit den Jahren die zunehmende innere Reife nicht ausbleiben. Von Wilhelm Backhaus, der die Reihe der Klavierspieler eröffnen soll, weiß ich Neues mit besten Willen nicht zu sagen, er ist der unfehlbar sichere Spieler, der sich aber stets auf derselben Linie bewegt und um keinen Zoll davon abweicht. Maria Kahl-Decker und mehr noch Marianne Munk und Hedwig Löhr bewiesen, daß man um den Nachwuchs im Pianistinnengeschlecht nicht besorgt zu sein braucht. Zu den tüchtigen Musikern ist Carl Möskes zu rechnen, sein Spiel zeichnet sich durch Fluß und Gediegenheit aus. August Schmid-Linder sind wir für seinen Bach-Abend dankbar, denn er hat uns auch einen Einblick in die Orgelwelt des Meisters vergönnt. Max Pauer, der sich mit Vorliebe im Bereiche von Beethoven, Schubert und Brahms bewegt, hat eine Stärke des Ausdrucks, die der der größten Vortragsmeister gleichkommt. Liederabende haben wir zwar viele gehabt, aber es fehlte etwas wirklich Eindringliches, vom Bedeutenden ganz zu schweigen. Zu erwähnen ist, daß verschiedene Versuche, für den Ausfall an Männerchören Ersatz zu bieten, zur Gründung von Frauenchören geführt haben und daß damit sehr hübsche Erfolge erreicht wurden. Ary Marr, Musikdirektor Rückbeil und Maria Strich haben, sich gleichermaßen ein Verdienst um die Ausnützung bisher brachgelegener Kräfte bei sangfreudigen und sangbegabten Mädchen erworben. Eine schön ausgeglichene Aufführung von Paradies und Peri hat Musikdirektor Seyffardt mit seinem Neuen Singverein zustande gebracht, der Lehrergesangverein hat sich bei seinem letzten Konzert eine Würdigung Altmeister Bruchs durch Widereinstudieren des Frithjof (für gemischten Chor) nicht nehmen lassen. Johannespassion und Große Messe von Beethoven bildeten die hohen Aufgaben für den Verein für klassische Kirchenmusik. Beide leistungsfähige Chöre stehen unter Leitung des Hofkapellmeisters Band. Mit bescheideneren Mitteln hat der Bachverein zu arbeiten, mit anerkennenswertem Eifer läßt er immer wieder etwas von sich hören und gibt der Hoffnung Raum, daß wir vielleicht auch einmal wieder Zeugen einer erhebenden Tat werden, wie das Bach-Fest vor sechs Jahren eine geworden ist. Vom Orchesterverein (Hugo Rückbeil) führe ich den Abend an, in welchem die „Rheinische Nachtmusik“ W. Niemanns ihre gemüterfreuenden Reize zeigte. Damit bei den Orchesterkonzerten angelangt, mache ich den Schluß dieses Berichts mit den Aufführungen der Hofkapelle. Zwei Neuheiten, welche Schillings vermittelte, Variationen von Georg Széll und das Heldengedicht „Die Sieger“ von L. Neubeck, konnten nicht völlig das bieten, was man ersehnt, wenn man ein neues Orchesterstück vorgeführt bekommt. Bestätigt fand man wieder, daß die jüngeren Tonsetzer mit dem Orchester umzugehen wissen wie mit einer ganz vertrauten Sache, daß sie aber trotz aller Gewandtheit und trotz selbstsicheren Aufretens ihre Vorbilder — und jeder hat wieder ein anderes — nicht zu erreichen vermögen. Tiefen Eindruck hinterließ Ludwig Wüllner, er sprach den Manfred und bannte gleich einem

Magier den Zuhörer in den Ideenkreis der tiefsinnigen Dichtung Byrons. Wera Specht verrichtete ihre Heldinnentaten am Flügel, aber das Herz blieb ungerührt bei dieser Pianistin, die wie ein lebendig gewordener Selbstspielapparat erscheint und so wenig auf Anmut und Reiz ausgeht. Schillings gab uns einen Brahms, Bruchstücke der Romeo und Julia-Sinfonie und die Neunte Beethovens, letztgenannte mit besonders schwungvoller Behandlung der Gesangspartien. Die säuberliche Ausführung und technische Durcharbeitung des Stoffs ist nicht mehr die stärkste Seite unserer ausgezeichneten Hofkapelle. Wer die Stuttgarter Kapelle seit lange kennt, weiß, daß sie neue wertvolle Eigenschaften unter Schillings bekommen hat, aber daß dieser Gewinn auch mit einem Verlust bezahlt wurde. Das Orchester, als **ein** großes Instrument betrachtet, bedarf einmal wieder der gründlichen Durchstimmung seiner verschiedenen Register. Zeit und Gelegenheit hierzu wird sich der kommende Mann, Musikdirektor Busch, zu schaffen haben, es wird seine Hauptaufgabe in der ersten Zeit seines künftigen Wirkens sein.

Rundschau

Noten am Rande

Jubiläum von Wagners „Liebesmahl der Apostel". Vor 75 Jahren schrieb Richard Wagner die biblische Szene „Das Liebesmahl der Apostel" für drei Männerchöre, 12 Apostel, Stimmen aus der Höhe und Orchester. Das hochdramatische Werk wurde im Juli 1843 zum ersten Male in der Frauenkirche zu Dresden beim Sängerfest aufgeführt. 1200 Sänger von vier Dresdner und 27 anderen sächsischen Gesangvereinen wirkten unter der Leitung Wagners mit, der damals 30 Jahre alt Dirigent der Dresdener Liedertafel und wenige Wochen vorher als Kapellmeister an der Königl. Kapelle verpflichtet worden war. Die Komposition begann Wagner Mitte Mai 1843 und vollendete sie vier Wochen später. Das Liebesmahl ist seitdem in Dresden noch acht Mal aufgeführt worden, und zwar 1859, 1885, 1886, 1899 (2 mal), 1909 (2 mal zum Jubiläum des Dresdener Lehrergesangvereins) und 1913. Vier von diesen acht Aufführungen standen unter Leitung von Prof. Friedrich Brandes, dem jetzigen Leipziger Universitätsmusikdirektor (1899 und 1909).

Friedemann Bach auf der Bühne. „Friedemann Bach", eine Künstlertragödie von Heinrich Welcker, die das tragische, dramatisch bewegte Schicksal des genialen Sohnes Johann Sebastian Bachs behandelt, wurde vom Schauspielhaus in Leipzig zur Aufführung angenommen.

Kreuz und Quer

Baden-Baden. Die Operettenaufführungen auf der neuen Kurhausbühne in Baden-Baden beginnen am 7. August und dauern voraussichtlich bis zum 15. September. Gegeben werden „Der Opernball" von Heuberger, „Orpheus in der Unterwelt" von Offenbach und „Eine Nacht in Venedig" von Johann Strauß; die letzten beiden Werke textlich und musikalisch in neuer Bearbeitung. Die Regie der Aufführungen hat Hoftheater-Intendant Dr. Hagemann (Mannheim), die musikalische Leitung Kapellmeister Franz Schönbaumsfeld (Wien), die Gestaltung der Bühnenbilder Ludwig Sievert (Mannheim).

Barmen-Elberfeld. Zum Intendanten der städtischen Bühnen in Barmen-Elberfeld wurde Robert Volkner, zuletzt Intendant in Frankfurt a. M., unter 55 Bewerbern gewählt.

Berlin. Bei dem Wettbewerb um ein dreiaktiges Singspiel, den der Lortzing-Libretto-Verlag (Berlin) ausgeschrieben hatte, sind annähernd 250 Bücher eingelaufen. Diese unerwartete Fülle des Materials zwingt den Verlag, den Zeitpunkt der Preiszuerkennung auf den 1. Oktober 1918 hinauszuschieben.

— Das Deutsche Opernhaus hat die dreiaktige Oper „Magdalena" von Fritz Koennecke zur Uraufführung erworben. Die Dichtung stammt von Hans Heinz Hintzelmann, sie behandelt die Mythe vom Kreuzestode Christi und führt in den Widerstreit des Christentums und des Judentums.

Brünn. Joseph Gustav Mraczek wurde vom Kaiser von Österreich zum Professor ernannt.

Bückeburg. Das erste Heft der von dem neuen Fürstlichen Institut für musikwissenschaftliche Forschung in Bückeburg herausgegebenen Vierteljahrsschrift „Archiv für Musikwissenschaft" erscheint am 1. Oktober dieses Jahres im Verlage von Breitkopf & Härtel in Leipzig. Schriftleiter sind: Professor Dr. Max Seiffert (Berlin), Dr. Johannes Wolf (Berlin) und Dr. Max Schneider (Breslau).

Darmstadt. Felix v. Weingartner hat eine Musik zu Shakespeares „Sturm" geschrieben, die bei der Neuaufführung des Werkes als Eröffnungsvorstellung der neuen Schauspielzeit im Hoftheater zur Uraufführung gelangen wird.

— Der Darmstädter Musikdirektor und Korrepetitor Albert Diedrich, Vorsitzender des Deutschen Orchesterbundes, starb im Alter von 56 Jahren.

Dresden. Professor Hermann Scholtz, der bekannte Chopin-Spieler, Chopin-Sammler, Musikpädagoge und Komponist, ist im Alter von 74 Jahren gestorben.

Eisleben. Dem Volksschullehrer i. R. Karl Eitz in Eisleben, dem Erfinder des Tonwortsystems, ist anläßlich seines 70. Geburtstages der Titel Professor verliehen worden. Eitz, der aus Wehrstedt bei Halberstadt gebürtig ist, wirkt durch Wort und Schrift für die Hebung der musikalischen Allgemeinbildung auf Kursen für Schulgesanglehrer und in der Fachpresse.

Erlangen. Das am 9. Juli vom K. Institut für Kirchenmusik veranstaltete Kirchenkonzert brachte Kantaten von S. Bach. Wie der Dirigent, Herr Universitätsmusikdirektor Professor Schmidt trotz der Ungunst der räumlichen Verhältnisse für die Aufstellung eines größeren Musikkörpers in der Neustädter Kirche Chor, Solisten und Begleitung im Banne seines Dirigentenstabes zu erhalten und zur erfolgreichen Lösung ihrer Aufgabe fortzureißen vermochte, verdient alle Anerkennung und verrät den gewissenhaften, energischen und begeisterten Musiker. Verständnisvolle Unterstützung seiner Absichten fand er bei seinen Chormitgliedern, die der Tonfülle der Begleitung wacker standhielten und mit freudiger Hingabe die zum Teil nicht eben leichten Chöre zum Vortrag brachten. Der des Schlußchors mit seiner gewaltigen Steigerung allein schon hätte hingereicht, den Chor mit allem Lob zu bedenken. Erleichtert wurde die Aufgabe des Dirigenten durch die verständnisvolle Begleitung der Gesänge, an der das Philharmonische Orchester Nürnbergs gebührenden Anteil hat, ebenso Herr Stadtkantor Kipfmüller, der den schweren Orgelpart in einer rühmenswerte technische Gewandheit bekundenden Weise bewältigte. Auch die Solisten sind mit Anerkennung zu bedenken.

Genf. An das Genfer Konservatorium wurde der Geiger Jos. Szigeti als Nachfolger Heermanns berufen.

Halle a. S. Der ordentliche Honorarprofessor Dr. Abert, der bekannte Musikhistoriker, wurde zum ordentlichen Professor der Musikwissenschaften an der Universität Halle ernannt.

Hamburg. Zum Dirigenten der Hamburger Singakademie als Nachfolger von Richard Barth wurde Dr. G. von Keußler, der gegenwärtige Dirigent des Prager Orchester- und Singvereins, gewählt.

Jena. Die Jenaer Liedertafel beging die Feier ihres 75jährigen Bestehens. Ihr haben im Laufe der Zeit Franz Liszt, Methfessel, Zöllner, W. Stade und W. Tschirch als Mitglieder und Ehrenmitglieder angehört. Gegenwärtig wird sie von F. Merseberg geleitet.

Kassel. Hier starb der ehemalige Hofopernsänger Ernst Liebeskind, der als erfolgreicher Tenor nacheinander der Münchener Hofoper, dem Kölner Stadttheater, dem Schweriner und dem Kasseler Hoftheater (bis 1913) angehört hat, im Alter von 55 Jahren.

Koburg. Generalmusikdirektor Alfed Lorenz in Koburg wurde am 11. Juli 50 Jahre alt. Er, der sonst nicht viel „musikschriftstellert", sondern anstatt am Schreibtische lieber am Dirigentenpulte sitzt, hat gleichwohl unserer Zeitschrift einige Beiträge geschenkt, so z. B. den kostbaren neuen Stammbaum S. Bachs, der damals so großes Aufsehen machte. Leider sind über den Künstler, der immer wieder mit Namensvettern verwechselt wird, so unrichtige Angaben im Schwange, daß wir bei dieser Gelegenheit einmal zuverlässige veröffentlichen möchten. Alfred Lorenz ist am 11. Juli 1868 in Wien als Sohn des berühmten Historikers Ottokar Lorenz geboren, mit dessen genialer Generationslehre wir seinerzeit unsere Leser bekannt machten. Da Vater Lorenz seine Wiener Professur mit der in Jena vertauschte, begann der Sohn auch dort seine Studien als Jurist, die er in Leipzig und Berlin fortsetzte. Hier ging er aber 1889 zur Musik über, indem er Schüler von Spitta und Radecke wurde. 1893 begann er seine praktische Laufbahn als Korrepetitor am Königsberger Stadt- und Münchener Hoftheater, setzte sie als Opernkapellmeister in Libau und Elberfeld fort, bis er 1898 als Kapellmeister an das Koburger Hoftheater kam. Von dort aus wirkte er 1902 bei den Bayreuther Festspielen als Assistent mit. Hofkapellmeister wurde er 1904, Generalmusikdirektor 1917. Neben seiner Tätigkeit als Operndirigent, die sich auch auf das Hoftheater in Gotha erstreckt, hat er noch die Konzerte des Gothaischen Musikvereins, des Koburger Oratorienvereins und die Sinfonieabende im Hoftheater zu leiten, so daß er kaum zum Komponieren kommt, obwohl sich schon in seinem Jugendwerke, der sinfonischen Dichtung „Bergfahrt", einer Art vorempfundener Alpensinfonie, die wir in den 90er Jahren in Jena hörten, eine nicht gewöhnliche Begabung und Reife auf diesem Gebiete zeigte. Es folgten noch die sinfonische Dichtung Kolumbus und eine Tragische Ouvertüre. Für die Bühne schrieb Lorenz die in Schwerin uraufgeführte Oper „Helges Erwachen" und die Akzidenzmusik zur Orestie. Außerdem sind noch sehr beachtenswerte Lieder und ein Klavierquartett da. Wie fleißig und vielseitig sonst in Koburg-Gotha gearbeitet wird, sowohl in der Oper wie im Konzerte, hoffen wir demnächst in einem besondern Musikbriefe darlegen zu können. B. Sch.

— Im Hoftheater Koburg fand anläßlich des hundertjährigen Geburtstags des Herzogs Ernst die Aufführung von dessen Oper „Santa Chiara" statt.

Leipzig. Für den Arbeitsplan der Leipziger Oper für die kommende Spielzeit sind folgende Werke vorgesehen: Uraufführungen: „Elga" von Erwin Lendvai (in der neuen Fassung), „Das Freimannskind" von Paul Weißleder in 3 Akten. Verhandlungen über weitere Uraufführungen schweben zurzeit noch. Zur Erstaufführung sind u. a. vorgesehen: „Die letzte Maske" von Wilhelm Mauke, „Eugen Onegin" von Peter Tschaikowsky. An älteren Werken sind zur Neueinstudierung bestimmt: Verdis „Falstaff", Donizettis „Don Pasquale", Leo Blechs „Versiegelt", Berlioz' „Beatrice und Benedikt", Zöllners „Versunkene Glocke", Lortzings „Wildschütz" und „Beide Schützen", Goldmarks „Heimchen am Herd". Auch wird Hugo Röhrs in voriger Spielzeit zur Uraufführung gelangte „Frauenlist" wieder aufgenommen werden.

— In Leipzig starb der Musikverleger Ludwig Gurckhaus, Inhaber der Firma Fr. Kistner, im Alter von 57 Jahren.

— Vor kurzem starb in Leipzig plötzlich an einem Herzschlag die ernst strebende Musiklehrerin und Musikschriftstellerin Helene Caspar. Die Erfahrungen, die sie in ihrer mehr als 30jährigen, von hervorragenden Erfolgen gekrönten Tätigkeit, namentlich als Klavierlehrerin gesammelt hat, wurden von der Verstorbenen in ebenso sachkundig wie klar und fesselnd geschriebenen Abhandlungen und Übungswerken (Klavierunterricht, ein Wegweiser und Ratgeber für Lehrer und Lernende; Die moderne Bewegungs- und Anschlagslehre im Tonleiter- und Akkordstudium; Praktischer Lehrgang des Klavierspiels für den Elementarunterricht mit Anwendung der modernen Bewegungs- und Anschlagslehre; Erläuterungen hierzu; Technische Studien für den modernen Klavierunterricht) niedergelegt.

Mailand. Die nachgelassene vieraktige Oper „Nero" des kürzlich verstorbenen Arrigo Boito ist vollkommen bühnenfertig. Ein fünfter schon skizzierter Akt wurde zuletzt gestrichen, so daß das Werk mit dem Brande Roms schließt.

Meiningen. Die Konzertsängerin Käte Hörder wird Ende Juli mit dem Meininger Hofkapellmeister Professor Piening auf Einladung des Kommandos Ober-Ost in Mitau, Kowno und Grodno Konzerte veranstalten.

Münster i. W. Hier ist die Stelle eines städtischen Musikdirektors neu errichtet und dem akademischen Musikdirektor und Professor Dr. Fritz Volbach an der Tübinger Universiät übertragen worden. Volbach ist zurzeit als Leiter des Sinfoniorchesters in Brüssel tätig.

Weimar. Die Großherzogliche Musikschule zu Weimar wurde im abgelaufenen Studienjahr von 217 Schülern und Schülerinnen besucht. Bei der wachsenden Schülerzahl machte sich die Anstellung weiterer Lehrkräfte für das Klavierfach notwendig, und so wurden Margarethe Steiger, eine Schülerin Müller-Hartungs und Professor Krauses (Berlin), und die Weimarer Pianistin Kröber-Asche neu verpflichtet. Am Schluß des Schuljahres bestanden vier Schülerinnen die Reifeprüfung.

— Der von der Franz Liszt-Stiftung herausgegebenen Ausgabe der „Musikalischen Werke Franz Liszts" ist anläßlich des Jahrhundert-Gedenktages des Großherzogs Carl Alexander von Sachsen die Bezeichnung „Großherzog Carl Alexander-Ausgabe" beigelegt worden. Der erste Band der einstimmigen Lieder ist jetzt mit dieser Bezeichnung erschienen.

Zürich. In Vitznau starb der um das Züricher Musikleben sehr verdiente 74jährige Kapellmeister und Komponist Lothar Kempter, Schüler von Bülow und Rheinberger an der Münchener Musikschule. Er war zunächst Musikdirektor in Magdeburg und Straßburg und kam dann als erster Kapellmeister nach Zürich. Im Jahre 1911 ernannte ihn die dortige Universität zum Dr. phil. ehrenhalber.

Verantwortl. Schriftleiter: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes, Leipzig. — Verlag von Gebrüder Reinecke, Hof-Musikverlag in Leipzig, Königstraße 2. — Druck von Robert Noske, Borna-Leipzig.

Neue Zeitschrift für Musik

Begründet 1834 von ROBERT SCHUMANN

Seit 1. Oktober 1906 vereinigt mit dem »Musikalischen Wochenblatt«

Unabhängige Wochenschrift für Musiker und Musikfreunde

85. Jahrgang Nr. 31|32

Jährlich 52 Hefte. — Abonnement vierteljährlich M. 2.50. Bei direkter Frankozusendung vom Verlag nach Österreich-Ungarn noch 75 Pf., Ausland M. 1.30 für Porto.

— Einzelne Nummern 40 Pf. —

Schriftleitung: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes

Hauptgeschäftsstelle und Verlag: Gebrüder Reinecke, Hofmusikalienverleger

Fernsprech-Nr. 15085 LEIPZIG Königstraße Nr. 2.

Donnerstag, den 8. Aug. 1918

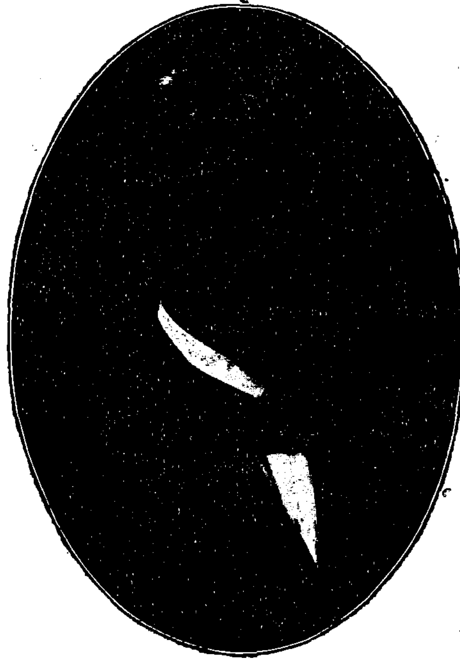
Zu beziehen durch jedes Postamt, sowie durch alle Buch- und Musikalienhandlungen des In- u. Auslandes.

Hermann Drechsler

Ein neuer Meister des Liedes

Von **H. Oehlerking**

Fast auch für den musikalischen Fachmann unübersehbar groß ist die Zahl der in der nachklassischen Zeit auf den Musikalienmarkt gebrachten volkstümlichen Kunst- und eigentlichen Kunstlieder geworden. Die wirkliche, kulturelle Bereicherung steht zu diesem Überangebot in einem schrillen Mißverhältnis. Das erklärt sich leicht. Ist es doch eine eingewurzelte, leicht begreifliche, wenn auch nicht immer gut zu heißende Gewohnheit, daß unsere Sänger und Sängerinnen bei ihrem öffentlichen Auftreten sich, um des Erfolges sicher zu sein, an das bewährte Alte halten, sich aber schwerlich dazu verstehen, für den Unbekannten, den Neuling, in die Schanze zu treten. Das Bekanntwerden, die Einbürgerung neuer Lieder ins musikalische Haus ist durch diese Tatsache so gut wie unmöglich gemacht. Denn in den meisten Fällen werden diejenigen Lieder, die im Konzertsaal, bei der geistlichen Musikaufführung in der Kirche und bei anderen Gelegenheiten die Feuerprobe bestanden und den Anklang, das Gefallen der Zuhörer fanden, beim Musikalienhändler bestellt, zu Hause, bei geselligen Zusammenkünften u. dgl. gesungen und auf diesem ja ganz natürlichen Wege leicht und stark weiter verbreitet. Wem das Glück hold ist, kann über Nacht es zu einer Berühmtheit bringen. Die Ungunst äußerer und innerer Umstände verurteilt manch wertvolles Lied zum Dornröschenschlaf, zum Lager- und Ladenhüter. Tausende von gesanglichen Erzeugnissen der letzten Jahrzehnte haben allerdings kein besseres Los und Schicksal als des „Schlafes der Gerechten" verdient: die in der Gefühlswelt eines Abt-Hildach sich bewegenden, die in nichts sagenden, bloßen, prosaischen Reimereien dumm und stolz zugleich einherschreitenden, die musikalisch in Hinsicht auf Melodik, Rhythmik, Harmonik und Modulation ganz unnatürlich herausgeputzten „Auchgesänge und -lieder". Nicht zu verwundern ist es, wenn der Musikfreund durch unerfreuliche Erlebnisse der geschilderten Art allen Neuerscheinungen gegenüber zurückhaltend, ja mißtrauisch wird. Wenn ich es nun wage, für einen neuen Künstler mich einzusetzen, so geschieht es, nachdem Hermann Drechsler (geboren 30. 11. 1861 in Bremen als Kaufmannssohn, Schüler von Oskar Schröter [Mannheim], tätig im kaufmännischen Beruf, um seine Familie vor dem Künstlerelend zu schützen) längst den Beweis innerhalb eines Menschenalters gebracht hat, daß er ein Neutöner, auf den wir hören sollen, ein ausgesprochen musikalischer Charakterkopf ist. Aus der Reihe der bisher erschienenen Gesänge sind in größeren Musikstädten — Berlin, Köln, Hamburg, Bremen, Barmen u. a. — von berufenen Sängern verschiedene gesungen worden und haben, wennschon es begreiflicherweise auch nicht an vereinzelten Widersprüchen fehlte, den Beifall der Kritik und des Publikums gefunden.



Hermann Drechsler

Der Weg zu der Muse des Bremer Tondichters führt zunächst zu den melodisch einfachen, leicht sing- und spielbaren, volkstümlich anmutenden, die Erinnerung an die volkstümliche Lyrik Schuberts, Schumanns, Loewes wachrufenden Hausmusik-, Gebrauchsliedern, umfassend etwa die ersten 17 Werke. Die Dichternamen eines Goethe, Heine, Mörike, Marie Ebner-Eschenbach, Blüthgen, Heyse, Liliencron, Dehmel, Bierbaum bürgen für literarisch wertvolle Poesie. Köstliche Liedgaben sind Opus 17, 1 und 2: Ein kleines Lied — Frühling Liebster. Bleibende Gäste werden überall da, wo man sich liebevoll mit ihnen bekannt macht, Opus 10—13, 15, 16, 22, 23, 25, 26, 29, 30, 32, 36, 37, 30 (die meisten dieser Sachen erschienen bei F. W. Haake in Bremen).

In der Folgezeit wählte der Künstler Texte aus, im Gegensatz zu den unschuldigen Naturkindern deutscher Lyrik, die eine ganz bestimmte Lebens- und Weltanschauung atmen, den Tondichter stark berührten und beeinflußten. Schon die verschiedenen Gesängen beigegebenen Geleitsprüche verkünden die geistige Luft, welche hier ausströmt. „O schwarzes Buch mit Flammenschrift gesetzt. Du bist ein Siegel, wie es Gräber tragen" (Op. 40). — „Leben, du fließendes Gold, das ewigen Schächten entrollt, ströme mir mächtig herbei! Daß dich zu schmieden der Hammer ich sei; denn ich bin frei!" (Op. 45). — „Kein Gut wird dir umsonst, drum lerne Fuß und Hand und Kopf und Herz zum Werke brauchen; die bunten Muscheln wirft das Meer an seinen Strand, doch nach den Perlen mußt du tauchen" (Op. 54). — Die Gesänge dieser zweiten, dem reifen Mannesalter angehörigen Gruppe sind musikalisch von besonderer, charakteristischer Struktur. Das schon von Hugo Wolf behandelte „Musikdrama im Konzertsaal" tritt in Form und Gestalt „lyrisch-dramatischer Szenen" vor uns auf. Ein bezeichnendes Beispiel dafür sind die „lyrisch-dramatischen Szenen" aus Ada Negris „Schicksal und Stürme". Hier und in anderen Gesängen ähnlicher Art sehen wir die Inbrunst und Farbenpracht eines R. Strauß und Hugo Wolf, vermischt mit der Vertiefung und Innerlichkeit eines Johannes Brahms, aufs Klavier übertragen die R. Wagnersche Polyphonie. Der Einführung dieser Sachen in die Öffentlichkeit stehen erhebliche Schwierigkeiten entgegen. Der Sänger muß in jeder Hinsicht sattelfest sein, den Stoff geistig beherrschen; unerläßlich ist ein ebensolcher Begleiter am Klavier. Ich empfehle zur ersten Einführung P. Heyses Gedichte Op. 36: Der Bach, Stimme der Nacht, Kurzes Gedächtnis, Unterwegs. Sie zeichnen sich aus durch sprudelnden Rhythmus, ursprüngliche Melodik, packende Begleitung; bei gutem Vortrag sind sie des Erfolges sicher. Lohnend und dankbar für den Konzertsänger sind sodann Op. 53 und 54: Bilder und Träume aus R. Dehmels „Weib und Welt" und Bierbaums „Irrgarten der Liebe"; Lieder aus dem Dichterbuch deutscher Studenten (Verlag Ries & Erler, Berlin; je 4 Mk.). Dem textlichen Stimmungsgehalt dieser poetischen Gebilde entsprechen in feinsinniger Weise die melodische Deklamation, Harmonik, Rhythmik und Modulation. Einen ersten Platz unter zeitgenössischen Meistern verleihen dem Verfasser die Lieder Ein Stelldichein und Groteske. Die balladenartigen Gesänge Op. 56 „Nebel und Sonne" erregten in Fachkreisen berechtigtes Aufsehen. Wie meisterhaft H. Drechsler den Kontrapunkt beherrscht — er studierte allein zwei volle Jahre hindurch die Fuge! —, lehrt die etwa 30malige, kunstvolle Verwertung des einfachen Motives e h d der ersten Ballade „Ein Geheimnis". Neuerdings hat sich der Künstler in die sinnige Heidepoesie des mit ihm als Norddeutschen geistesverwandten Detlev von Liliencron vertieft.

Möchte der sehnliche Wunsch des 56jährigen Bremer verheißungsvollen Tondichters, der, wie so viele deutsche Familienväter, Söhne und Neffen im Felde stehen hat, sich bald erfüllen: daß die geliebten Kinder der von ihm so treu und gründlich gehegten und gepflegten Muse mit dem Ölzweige des Friedens durch die deutschen Lande dahinziehen!



„Musik als Ausdruck"

Eine geschichtliche Studie

Von **G. F. Kühn**

III. (Schluß)

Zu den Philosophen der neueren Zeit, die das Gebiet der gesamten Ästhetik und demnach auch der Musikästhetik im Sinne idealistisch-inhaltlicher Ästhetik behandelt haben, gehört als der bedeutendste Eduard v. Hartmann mit seinem Hauptwerke „Die Philosophie des Schönen". Er ist der eigentliche Begründer der Lehre vom „ästhetischen Schein", den er als den eigentlichen Träger des Schönen bezeichnet. Aus diesem Begriff heraus entwickelt er weiterhin die Lehre von den ästhetischen Scheingefühlen, die schon Hegel erkannt hatte. Bei ihm findet sich auch der Begriff der „ästhetischen Illusion". Einen Versuch, diese Lehre von den Scheingefühlen als System zu verwerten, stellt die Illusionstheorie von Konrad Lange dar, auf die später noch einzugehen sein wird.

Fassen wir das über die Musikästhetik der klassischen Philosophie Gesagte zusammen, so ergibt sich etwa das Folgende:

Die klassische metaphysische Philosophie erkennt der Musik die Fähigkeit des Gefühlsausdrucks im vollen Maße zu und beantwortet die Frage, wie es zu verstehen sei, daß die Gefühle oder ihr Ausdruck „in der Musik liegen", in der Hauptsache folgendermaßen: „Der von dem Komponisten in den Tönen niedergelegte seelische Ausdrucksgehalt tritt als ein rein geistiges Moment in rein geistige Analogie zu bestimmten Gefühlen und Stimmungen. Diese Analogie wird vom Hörer unbewußt erfaßt, und dies geistige Erfassen hat zur Folge, daß jene Gefühle und Stimmungen als ästhetische Scheingefühle in ihm anklingen, so daß er nun mit vollem Rechte sagen kann, jene Gefühle, oder vielmehr ihr Ausdruck, sei in den Tönen selbst gegeben, „liege in ihnen".

Die spekulativ-mystische Richtung der Philosophie und Ästhetik blieb bis über die Mitte des 19. Jahrhunderts die herrschende. In den siebziger Jahren dieses Jahrhunderts trat aber eine bedeutungsvolle Wandlung ein. Die Ästhetik verließ die Bahnen einer einseitig spekulativ-mystischen Philosophie und wurde zu einer empirisch forschenden, psychologischen Einzelwissenschaft. Der Begründer dieser neuen Richtung, die sich kurz als die psychologische Ästhetik bezeichnen läßt, ist G. Th. Fechner in Leipzig gewesen. Dieser Richtung genügten die bisherigen Ergebnisse der Forschungen über das künstlerische Genießen und Schaffen, dieses, wie Riemann nicht mit Unrecht sagt, „systemlose, gefühlsschwärmerische Raisonnieren über allgemeine Begriffe wie das Schöne, das Erhabene, Leidenschaft, Phantasie usf.", nicht. Der Grazer Ästhetiker Stefan Witasek hat das in folgenden Worten zum Ausdruck gebracht: „Als Entwickelungshindernis der Musikästhetik möchte ich einen Umstand anführen, den ich geradezu ein tiefwurzelndes historisches Verhängnis nennen muß. Die Ästhetik der Musik mußte sich führen lassen von der Theorie der andern Künste und geriet dadurch auf Irrwege. Ästhetik der Poesie und Skulptur ist von allem Anfang an früher und eingehender behandelt und für maßgebend erachtet worden. Was sich an den sogenannten nachahmenden Künsten ergab, das wurde für das Wesen aller Kunst genommen, und ebenso sollte die untergeordnete Bedeutung der Form gegenüber dem Inhalt der Poesie sich auch an der Musik bewähren. Die Anwendung wollte

nicht ohne weiteres gelingen. Da kam der Ästhetik die Philosophie zu Hilfe, nicht die Philosophie der Tatsachen, die empirische, sondern die herrschende spekulative, idealistische, die sich den höchsten Werten von Anfang an in konservativer Ehrfurcht zugewandt hielt, die sich im Schwunge der Gedanken oft bis zu den höchsten Höhen der Erkenntnis, intuitiver, symbolischer Erkenntnis, erhob, oft aber auch mit den Flügeln der Fantasie über die Tatsachen und ihre Rätsel hinwegging. Ihr war es schließlich ein leichtes, einen würdigen Inhalt zu finden. Plato, die griechischen Philosophen, Schelling, Schopenhauer finden in der Musik die Offenbarung der höchsten Weltwahrheiten. Dazu kam die Nachwirkung ethischer und metaphysischer Überzeugungen des Mittelalters, die in ihrer schroffen Unterscheidung zwischen sinnlichem und geistigem Genuß mit ihrer schroff entgegengesetzten Wertung beider (Kant!) sehr deutlich fühlbar ist. Auch heute noch meinen viele, daß man zum Erfassen ihrer Schönheit eines jenseits aller Erfahrung stehenden, rezeptiven künstlerischen Sinnes bedürfe und es Sache philosophischer Spekulation sei, ihren immanenten, übersinnlichen Gehalt zu deuten".

Wie stellt sich nun diese empirisch forschende Philosophie und Ästhetik zu unserer Kunst? Welcher Art ist die Arbeit, die sie auf diesem Gebiete geleistet hat, und welche Ergebnisse hat sie gebracht?

Jeder musikalische Genuß setzt sich zusammen aus zwei Vorgängen: nämlich aus einem physikalischen, der Aufnahme von Gehörseindrücken, und einem rein geistigen als Folge des Gehörseindrucks, dem Gefühlsakt, also einem seelischen Erlebnis. Sicherlich ist der zweite Vorgang der wichtigere, und die Untersuchung desselben kann nur eine psychologische Disziplin sein. In der berechtigten Würdigung dieses Umstandes hat nun die psychologische Ästhetik eine gründliche Analyse dieses seelischen Erlebnisses, des Gefühlsaktes, in den Mittelpunkt ihrer Untersuchungen gestellt. Gleichsam als Vorarbeit zur Lösung dieser Aufgabe erscheint es unbedingt erforderlich, einmal die Ausdrucksmöglichkeit und -fähigkeit der musikalischen Darstellungsmittel, also der musikalischen Elemente (Einzelton, Intervall, Melodie, Motiv, Periode, Satz, Rhythmus, Harmonie) genauer zu untersuchen. Die philosophische Ästhetik hat diese Arbeit unberücksichtigt gelassen. Das mag wohl einesteils seinen Grund darin haben, daß sich die Meister des abstrakten Denkens von einer Kunst, die sich vorwiegend an Fantasie und Gemüt, weniger aber an den Verstand wendet, nicht allzusehr angezogen fühlten und meist selbst zu wenig Musiker gewesen sind. Hegel, der doch unserer Kunst ein tiefes Verständnis entgegenbringt, beklagt selbst seinen Mangel an Kenntnissen auf musikalischem Gebiete und bedauert, nicht eingeweiht zu sein in die Regeln der Kompositon und in die vollendetsten musikalischen Kunstwerke. Auch Schopenhauer, der ja Hegel als Musikästhetiker übertrifft, besaß lückenhafte musikalische Kenntnisse. Anderseits fehlte es in den Zeiten der Philosophen-Klassiker aber auch den Komponisten an einer tieferen Bildung, so daß sie über die von ihnen angewandten Ausdrucksmittel nicht genügend Rechenschaft geben konnten. Hegel sagt einmal, daß man gerade über die ästhetisch wichtigsten Punkte von den eigentlichen Kennern und ausübenden Musikern nichts Bestimmtes und Ausführliches höre, von den letzteren, die häufig die geistlosesten seien, am allerwenigsten. — Die Zahl der Werke, die sich die gründliche Untersuchung der musikalischen Ausdrucksmittel im allgemeinen und bei einzelnen Werken und Komponisten zur Aufgabe gestellt haben, ist allerdings heute noch immer verhältnismäßig gering. Von derartigen Arbeiten seien hier genannt: L. Riemann: Die Ausdruckskraft der musikalischen Motive — Wolzogen: Musikalischdramatische Parallelen — Heinrich Rietsch: Die Tonkunst in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Als biographische Darstellungen unter denselben Gesichtspunkten stehen noch immer die schon früher genannten Werke von Schweitzer und Pirron an erster Stelle. Möchten recht bald mehr dergleichen erscheinen! Nicht systematisch, sondern einzeln haben wir allerdings schon längere Zeit diese Deutungen der Ausdrucksfähigkeit musikalischer Elemente in den zahlreichen Erläuterungen und Führern zu musikalischen Meisterwerken. Das umfangreichste Werk dieser Art ist der bekannte „Führer durch den Konzertsaal" von H. Kretzschmar. Der Verfasser selbst hat für diese Erklärungsarbeit den Namen „musikalische Hermeneutik" eingeführt. Ihr Zweck soll überall derselbe sein, nämlich: „Den Sinn und den Ideengehalt zu ergründen, den die Formen umschließen, überall unter dem Leib die Seele zu suchen, in jedem Satze eines Schriftwerkes, in jedem Gliede eines Kunstwerkes den reinen Gedankenkern nachzuweisen, das Ganze aus der klarsten Erkenntnis der kleinsten Einzelheiten, unter Benutzung aller Hilfsmittel, die Fachbildung, allgemeine Bildung und persönliche Begabung zur Verfügung stellen, zu erklären und auszulegen". Demnach ist das spezielle Ziel aller musikalischen Hermeneutik: darüber Aufklärung zu geben, wie die Tongestalten gefühlsmäßig auf den Hörer wirken und warum das der Fall ist. Es ist ohne weiteres einzusehen, daß für eine gesunde Hermeneutik gründliche psychologisch-wissenschaftliche Untersuchungen der musikalischen Ausdrucksmittel die unerläßliche Vorbedingung bilden, es liegt sonst die Gefahr eines allzu starken Subjektivismus nahe, der die begrifflichen Assoziationen des Erklärers gegenüber dem wirklichen Gefühlsgehalt des Tonwerks allzusehr in den Vordergrund rückt und somit seine eigenen, ins Gebiet schrankenlosester Fantasie übergreifenden subjektiven Empfindungen als allgemein gültig hinstellt. Beispiele dieser Art dürften jedem Musiker und Musikfreunde hinreichend bekannt sein, es braucht nur an die verschiedenen Erklärungen der Beethovenschen Sonaten erinnert zu werden. Es ist nicht zu leugnen, daß die Hermeneutik in dieser Hinsicht ihre Aufgabe verkannt und darum nicht richtig erfüllt hat, denn sie besteht sehr oft nur in einer bilderreichen Sprache und arbeitet mit Redensarten und Phrasen. Eine Reform dieser nicht leichten „Erklärungskunst" strebt der Wiener Musikgelehrte Dr. Heinrich Schenker an, und wie er sie ausgeführt wissen will, das zeigen seine Erläuterungen der letzten fünf Sonaten und der neunten Sinfonie Beethovens. Freilich ist diese Art der Hermeneutik nur für den musikalisch Gebildeten von wirklichem Nutzen, während der Durchschnitts-Musikgenießende, der Dilettant, ihr ziemlich hilflos gegenüberstehen wird. Mehr Verständnis und Freude wird bei diesen die Art und Weise finden, wie der Pianist J. Pembaur die beiden Beethovenschen Sonaten Op. 31² und 57 erläutert! Man könnte die Arbeit Schenkers als die des gelehrten Musikers, die Pembaurs dagegen als die des poesievollen Künstlers bezeichnen. Die beste Hermeneutik müßte wohl ein Erklärer liefern, der Gelehrter und Künstler zugleich wäre! Volle Zustimmung verdient daher E. Schmitz in seiner „Musikästhetik", daß „eine entsprechende Pfleg der musikalischen Hermeneutik als der für die Praxis

wichtigsten Seite der Lehre vom „Inhalte der Musik" gerade bei der Vorherrschaft der Instrumentalmusik im modernen Musikbetrieb eine dringende organisatorische Notwendigkeit sei", und daß dabei „die Auffassung des inhaltlichen Ausdrucks, das Verständnis des Sprachgehaltes der Musik bis zur völligen unwillkürlichen Betätigung ausgebildet werden müsse". Schmitz gibt in seinem Buche selbst ein Beispiel maßvoller Hermeneutik in der Erklärung des ersten Satzes des F moll-Streichquartetts Op. 85 von Beethoven.

Auf Grund ihrer Untersuchungen des musikalischen Genießens (und Schaffens) hat nun die psychologische Ästhetik Theorien über das Zustandekommen der musikalischen Gefühlswirkung aufgestellt. Die bedeutendsten Ästhetiker unserer Zeit arbeiten mit der Psychologie der Selbstwahrnehmung und Selbstbeobachtung, zu ihnen gehören Sipps, Siebeck, Volkelt, Groos, Witasek. Andre vertreten eine mehr physiologische Forschungsmethode, z. B. Külpe und Lehmann. Daneben lassen sich auch wieder Richtungen unterscheiden, die nebenbei der philosophisch-idealistischen Anschauung zuneigen. Paul Moos bezeichnet sie als ästhetischen Skeptizismus (Dessoir, Wundt, Hugo Riemann, Adler, Seidl usw.) und konkreten Idealismus (Hermann Siebeck). In der Hauptsache herrscht in der heutigen psychologischen Ästhetik die Einfühlungstheorie, besonders vertreten ist sie durch Lipps, Volkelt, Siebeck und Witasek. In ihren Grundzügen findet sie sich schon bei Herder und den Dichterromantikern (Novalis). Ihr Gedankengang sei kurz dargestellt:

In uns liegt aus dem Reiche der Tonerlebnisse ein reicher Schatz von Erinnerungen, Vorstellungen und Gedanken samt den damit verbundenen Gefühlen. Dieser Schatz erscheint gleichsam als „psychische Resonanz" der Tonerlebnisse. Die in dieser psychischen Resonanz geweckten Gefühle sind nun „unsre" Gefühle, sie bilden also einen Teil „unsres" Innenlebens. Da sie aber durch die Apperzeption der Töne und Tongestalten hervorgerufen werden, verbinden sie sich mit dieser Apperzeption zu einem einheitlichen Ganzen, so daß wir die Empfindung haben, als „lägen sie in den Tonerlebnissen selbst". Wir „fühlen" diese Gefühle in die Tonerlebnisse „ein", und durch diesen Akt der „Einfühlung" entsteht für uns ein „Gefühlsgehalt der Musik". Für eine solche Einfühlung ist allerdings die Voraussetzung, daß der schaffende Künstler wirklich einen Stimmungsgehalt in sein Kunstwerk gelegt hat. Diese Stimmungen werden unsrer Fantasie durch die Tongestalten gleichsam wie durch eine Sprache vermittelt, indem uns das Apperzipieren dieser Tongestalten veranlaßt, den Gefühlskomplex, der sie in der Psyche des Schöpfers auf assoziativem Wege entstehen ließ, unsererseits wieder in sie einzufühlen. Die Gefühle selbst sind nur in seltenen Fällen sinnliche Realgefühle, vielmehr müssen wir sie als Schein- oder Fantasiegefühle bezeichnen. Ihnen entgegengesetzt sind die Ernstgefühle, die sich an die verschiedensten Ereignisse des täglichen Lebens knüpfen. Sie haben eine „intellektuelle Voraussetzung", durch die sie erregt werden, die aber den Fantasiegefühlen fehlt. Die Tonerlebnisse selbst können niemals solche intellektuelle Voraussetzungen bilden, denn der Hörer kann sich keines Tatbestandes bewußt werden, der sie begründen könnte. Es handelt sich dabei auch nur um die elementaren Grundrichtungen unsers Gefühlslebens, die allerdings rein an sich einen so ausgeprägten Charakter haben, daß sie als wirkliche Gefühlsbestimmtheiten erscheinen. Die Psychologie nennt solche Gefühlszustände „Stimmungen", und ihren Ausdruck und ihre Unterscheidung vermag die Musik unzweideutig wiederzugeben. „Die durch eine Ausschaltung alles Begrifflichen zutage tretende Unbestimmtheit des Gefühlsausdrucks (absolute Musik!) wird reichlich aufgewogen durch die Intensität, insbesondere durch die, den intimsten Schwebungen des Gefühlslebens folgende Verfeinerung, die über das begrifflich Faßbare weit hinausgeht."

Siebeck spricht sich über die Einfühlung in folgenden Worten aus: „Einfühlung ist der subjektive psychologische Prozeß, wodurch ein Stück gegebener Wirklichkeit in Natur oder Kunst für uns stimmungsvoll wird. Wir fühlen in eine Anzahl und Folge teils gleichzeitig, teils nacheinander gegebener Töne mit Melodie, Harmonie und Rhythmus mehr oder weniger bestimmte seelische Inhalte hinein. Sie werden für uns ein in idealer Reinheit sich abspielendes Abbild unsres eigenen Gefühlslebens. Die Gefühle im allgemeinen kennzeichnen sich als eine Art von Resonanz, welche das Empfindungs- und Vorstellungsleben im physiologischen Gebiet des lebendigen Organismus findet. Ein Komplex von Empfindungen, Vorstellungen, Begehrungen bedingt bestimmte Wirkungen im Nervenleben und dadurch bestimmte Gefühle. Gefühle können auch auf physischem Wege (direkt) erregt werden (Narkotika). Etwas Ähnliches leisten nun die Töne schon durch die Art, wie sie den Organismus als physische Einwirkungen durch das Gehörorgan affizieren. Diese seelische Einwirkung kann zunächst pathologisch sein, wie beim Kinde oder beim Naturmenschen. Das Gleichgewicht zwischen der subjektiven und objektiven Bewußtseinsseite ist hier nicht vorhanden. Anders da, wo das geistige Leben so viel Selbständigkeit und Rückhalt besitzt, daß die durch Töne ausgelösten Gefühle nur anklingen, wo sie zwar auftreten, aber immer so, daß eine objektive Stellungnahme und Aufnahme von seiten des Bewußtseins wie zu einem in einiger Entfernung sich präsentierenden Gegenstand erscheint. Dieser Sachverhalt ist die Grundlage zu dem Eigentümlichen und Eigenartigen in der ästhetischen Auffassung der Töne, also überhaupt zu ihrem spezifisch musikalischen Genusse. Das Gleichgewicht zwischen subjektivem und objektivem Verhalten bleibt gewahrt. Wir erleben die Gefühle, aber als Bilder".

Eine andre, relativ abgeschlossene Theorie ist die von dem Tübinger Kunstwissenschaftler Konrad Lange aufgestellte Illusionstheorie. Lange bezeichnet als unmittelbaren Zweck aller Kunst die Lust und stellt den Satz auf, daß von allen Gefühlen, die ein Kunstwerk in uns auslöst, das Lustgefühl der Illusion nicht allein das stärkste, sondern auch das einzige ästhetische sei. Der Begriff Illusion bezeichnet hier nicht die psychologische Illusion, die sich als eine wirkliche Selbsttäuschung kennzeichnet, sondern die künstlerische oder ästhetische Illusion, die sich als eine bewußte Selbsttäuschung darstellt, d. h. als ein fortgesetzter Wechsel zweier Vorstellungsreihen, nämlich als Wechsel zwischen Täuschung und Nichttäuschung, zwischen Illusion und Wirklichkeitserkenntnis. Für die Musik führt Lange die Gefühlswirkung zurück auf die Geräusch-, Bewegungs- und Gefühlsillusion. Die ganze Theorie ist in außerordentlich klarer und fesselnder Weise dargestellt in dem Werke: Das Wesen der Kunst (Berlin 1907).

Mag auch innerhalb der psychologischen Ästhetik zurzeit der Widerstreit der Meinungen und Ansichten im einzelnen noch erheblich sein, so hat sie doch unbestreitbar

das Verdienst, zur Klärung des Gedankens, daß Musik Ausdruck sei, das Forschen weiter angeregt zu haben in der Richtung, daß wir nicht haltmachen und uns zufrieden geben mit der Feststellung einer „Immanenz der Gefühle in den Tongestalten", eines „in ihrer Erscheinung liegenden rein geistigen Moments" und mit dem „unbewußten Erfassen einer rein geistigen Analogie zu bestimmten Gefühlen und Stimmungen".

Wenden wir uns nun noch zu dem musikalischen Schaffen, also zu den Komponisten des Zeitabschnittes. Wir folgen auch hier wieder den geistvollen Ausführungen Karl Lamprechts.

In der Zeit der klassischen Philosophie hatte sich bereits in der praktischen Musik eine Wandlung vollzogen, eingeleitet schon durch Bach, besonders aber durch Haydn und Mozart. Diese Umbildung ging Hand in Hand mit der neuen Richtung des Geisteslebens in Dichtung und bildender Kunst, und ihre Tendenz richtete sich immer mehr auf die Wiedergabe des Seelischen; es begann das Zeitalter des Subjektivismus, in dem wir heute noch stehen. Diese neue Richtung zeigte sich zunächst am deutlichsten in der Oper (durch die reformatorische Wirksamkeit Glucks) und im Liede, das ja naturgemäß in der Vertonung zum Ausdruck persönlichen Empfindens besonders geeignet ist. In der Instrumentalmusik bedeutet das Schaffen Beethovens in seinen letzten Jahren (besonders die neunte Sinfonie) den vollen Eintritt dieses subjektivistischen Zeitalters, ja in gewisser Beziehung einen Abschluß, wenn auch nur den Abschluß der ersten Periode dieses Abschnitts, der uns als die sogenannte klassische Periode bekannt ist. Beethoven ist aber nicht nur als der Abschluß, sondern gleichzeitig auch als der Anfang einer neuen Zeit der Ausdrucksmusik anzusehen.

Den Klassikern folgten die Romantiker von Weber, Spohr, Schumann bis auf Wagner in seiner ersten Schaffensperiode. Ihnen wird die Kunst immer mehr zum Ausdruck spezialisierter Gefühle und Stimmungen. In bezug auf Harmonie und Rhythmik enthalten ihre Werke schon eine deutliche Bereicherung der musikalischen Ausdrucksmittel. Ihr Schaffen ist ein fantastisch-dichterisches (Schumann, Chopin), analog dem der Romantiker der Literatur. Schumann gab zuerst seinen poetischen Klavierwerken kurze Überschriften, wenn diese auch nur die allgemeine Stimmung kennzeichnen sollten. Die Romantiker mit ihrer Klein-Gefühlskunst haben das große Verdienst, uns die edelsten Erzeugnisse echter Hausmusik gegeben zu haben. Jedes Gefühl, jede Stimmung findet bei ihnen einen Ausdruck.

Aber die Beseelung der Musik hat auch mit diesen Meistern noch nicht den Höhepunkt erreicht, einen weiteren Fortschritt bedeuten nun die sogenannten Neuromantiker: Liszt (als Vertreter der Programmusik), Wagner (in seiner zweiten Schaffensperiode), z. T. Brahms, Cornelius, Wolf, Humperdinck, Pfitzner, Strauß usw. Immer mehr steigert sich das Streben nach Ausdruck im musikalischen Schaffen, immer stärker tritt der Subjektivismus hervor. Die musikalischen Ausdrucksmittel der Harmonie und Stimmführung, der Melodie und der Rhythmik erfahren eine ungeahnte Bereicherung und Neubildung.

Ein vorzügliches Bild dieser neuen Ausdrucksmöglichkeiten gibt das schon erwähnte Werk von Heinrich Rietsch: Die Tonkunst in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. In der Harmonik hat nun die Chromatik das völlige Übergewicht erlangt, denn in diesem Element, das den gebrochenen Farben der Malerei entspricht, beruht ja die außerordentliche Ausdrucksmöglichkeit der neuen musikalischen Kultur hauptsächlich. Hier steckt auch der Grund zu dem Festhalten an einem „kirchlichen Musikstil". Die Kirche meint eben, daß die in der Hauptsache in den Schranken der Diatonik verlaufende ältere Musik, die für unsere heutigen Ohren etwas Einfaches, Herbes, Erhabenes hat, der Institution der Kirche besser entspreche, und sträubt sich daher gegen das Eindringen der schrankenlosen Chromatik, dieses Kennzeichens des reich nuancierten Seelenlebens der modernen Menschen.

Die heutige Musik verwischt fast die Grenzen von Dur und Moll, und es hat den Anschein, als wolle sich ein neues Tonsystem herausbilden. Einen Versuch in dieser Hinsicht stellt die Schrift von Karl Robert Blum in Berlin dar: Das moderne Tonsystem in seiner erweiterten und vervollkommneten Gestaltung. Die moderne Stimmführung steht ebenfalls im Dienste des Ausdrucks, denn der heutigen Polyphonie liegt das Bedürfnis zugrunde, immer mehr stimmungsmäßig zu teilen und damit zu schattieren. Es kann nicht genug betont werden, wie modern gerade auf diesem Wege der alte Seb. Bach gewesen ist! Am sinnfälligsten und bekanntesten ist uns die Entwicklung der Melodik von Mozart und Schubert zu Liszt, Cornelius, Wolf usw. bis zur „unendlichen Melodie" Wagners. Dort finden wir noch die große, schwungvolle melodische Linie, hier die Aufhebung des Melodieflusses, die Lockerung des melodischen Gefüges, die Anpassung an die feinsten Schattierungen der Stimmung durch ganz kurze, oft einen oder nur wenige Takte umfassende Tonglieder, ganz entsprechend der modernen Lyrik. Auch die Rhythmik ist viel mehr in den Dienst des Ausdrucks getreten. Seit Schumann und Chopin wird z. B. der gegen das Metrum gehende Rhythmus ein starkes Reiz- und also Ausdrucksmittel. Selbstverständlich ist es, daß damit auch eine aufs höchste gesteigerte Dynamik verbunden ist, und so müssen die modernen Dirigenten rhythmische und dynamische Virtuosen sein.

Im ganzen kann man von all den neuen Erscheinungen auf den genannten Gebieten sagen: „Sie bilden ein Ganzes und geben der in ihnen lebenden und atmenden Musik einen bestimmten, neuen Charakter". Und worin besteht nun eigentlich dieses Neue? Alle Kunst erregt Spannungsgefühle. Die ältere Kunst wandte sich mit den Spannungsgefühlen mehr an das Gemüt, an die Gefühle, entsprechend dem Seelenleben ihrer Zeit. Dieses Seelenleben hat sich seitdem verändert, und zwar hat es sich gesteigert, verfeinert, und die Kunst hat dieser Veränderung Ausdruck verliehen. Die neue Kunst wendet sich mit ihren Spannungsgefühlen mehr an die Nerven, und zwar ausgesprochen systematisch. Es ist auch nicht zu leugnen, daß eine erhöhte Aufnahmefähigkeit unserer Nerven besteht und für musikalische Eindrücke immer mehr gewonnen wird, tausend neue Empfindungsnuancen sind uns zugänglich geworden. So ist es zu verstehen und zu begreifen, wenn Lamprecht diese neueste Periode des subjektivistischen Zeitalters als die Periode der „Reizsamkeit", der Nervosität (nicht im krankhaften Sinne) bezeichnet. Diese Periode der „Reizsamkeit" ist ja nicht nur der musikalischen Kunst eigen, sondern in eben dem Maße auch der Malerei und Dichtkunst. Französischen (und russischen) Einflüssen verdankt der Impressionismus (in der Musik ebenso wie in der Malerei und Dichtung) seine Ausbreitung auch in Deutschland. Hauptmerkmale dieser Richtung sind: Auflösung aller Formen mit Aufstellung ganz neuer (Kammermusik mit Gesang), Anwendung neuer Harmonien durch

Einführung fern liegender Obertöne und Bildung eines neuen Akkordsystems, nämlich der Quartenakkorde (z. B. bei Schönberg), und völlige Aufhebung der Tonalität. Unter den Komponisten unserer Tage herrscht geradezu eine Sucht nach musikalischem „Neuland" und verleitet sie zu den absonderlichsten Entdeckungen und Empfindungen. Was im Einzelfalle wirkungsvoll sein mag und gewiß auch ist, das wird oft als Kennzeichen eines neuen Stils angepriesen (Ganztonleiter!). Das Suchen nach immer neuem und raffinierterem Ausdruck hat die Exotik gezeitigt, eine Musik, die nicht nur nach ihrem Tonartenbewußtsein (Aufgabe von Dur und Moll), sondern nach ihrer ganzen seelischen Grundlage von der unsrigen bis zur absoluten Unverständlichkeit abweicht. Was in dieser Hinsicht den großen Meistern der Klassik und Romantik (Gluck, Mozart, Weber, Schumann) nur gelegentlich Nebenzweck gewesen ist, wird hier zum Hauptzweck. Die neuesten Errungenschaften der Reizsamkeit sind der Futurismus und Expressionismus, deren Nervosität aber Krankhaftes im wahren Sinne des Wortes an sich trägt und die darum schon den Keim baldigen Unterganges in sich bergen. Man darf wohl mit Recht sagen, daß in unserer Zeit die Grenzen des reinen musikalischen Ausdrucks nicht bloß erreicht, sondern bereits überschritten sind. Manche dieser Neutöner fühlen das wohl selbst, wenn sie Produkte bestimmter Musikformen (Oper und Kammermusik) melodramatisch oder gar mit Hinzuziehung der Farbenwelt gestalten. Kein Wunder daher, wenn schon jetzt in den Kreisen ernster Musiker und Musikfreunde eine Umkehr und ein Rückschlag befürchtet und — ersehnt wird! Rietsch sagt am Schlusse seines mehrfach erwähnten Werkes: „Über die Natur des zukünftigen Musikschaffens Vermutungen aufzustellen, wieweit etwa eine Verfeinerung innerhalb unseres Systems noch möglich ist, oder wann dieses auf dem toten Punkt angelangt (wie vordem die antike Musik) einem andern System wird Platz machen müssen, wäre ein unfruchtbares Bemühen".

Mag die Entwicklung treiben, wohin sie auch wolle, möge nur immer das stolze Wort unseres großen Beethoven wahr bleiben:

„Musik ist höhere Offenbarung als alle Weisheit und Philosophie".

Literatur

Hermann Abert: Die Lehre vom Ethos in der griechischen Musik.
Hermann Abert: Die Musikanschauung des Mittelalters und ihre Grundlagen.
Hugo Goldschmidt: Die Musikästhetik des 18. Jahrhunderts.
Fr. v. Hausegger: Musik als Ausdruck. Das Jenseits des Künstlers.
Paul Bekker: Beethoven.
H. Kretzschmar: Allgemeines und Besonderes zur Affektenlehre.
Konrad Lange: Das Wesen der Kunst.
Karl Lamprecht: Ergänzungsband zur deutschen Geschichte.
Th. Lipps: Grundlegung zur Ästhetik.
Paul Moos: Moderne Musikästhetik in Deutschland.
E. Meumann: Einführung in die Ästhetik.
L. Riemann: Die Ausdruckskraft musikalischer Motive.
Hugo Riemann: Handbuch der Musikwissenschaft.
Heinr. Rietsch: Die Tonkunst in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts.
Heinrich Schenker: Beethovens fünf letzte Sonaten.
W. Schütz: Zur Ästhetik der Musik.
E. Schmitz: Musikästhetik.
Paul Stern: Einfühlung und Assoziation.
H. Siebeck: Musikalische Einfühlung.
K. Stumpf: Die Anfänge der Musik.
W. Wolf: Musikästhetik.
M. Ritter: Die Stileigenheiten in J. Seb. Bachs Choralsatze.
A. Schweitzer: J. Seb. Bach. — Spitta: Bach-Biographie.
Weweler: Ave Musica.
Berichte über die Kongresse der Internat. Musikgesellschaft.
Berichte über Kongresse für Ästhetik.



Mozart auf dem Theater *)

Von **Alfred Caffier**

Ernst Lert, der erfolgreiche Oberregisseur der Leipziger Oper, veröffentlichte kürzlich unter diesem Titel eine umfangreiche theatergeschichtliche und dramaturgische Arbeit. Das Buch, aus jahrelangen Mozartstudien hervorgegangen, durch die Erfahrungen eigener Mozartinszenierungen wertvoll bereichert und mit Namenverzeichnis, Sachverzeichnis und Literaturtafel für wissenschaftliche Zwecke gebrauchsfähig gemacht, verdient eine nähere Betrachtung sowohl wegen seiner fein geschliffenen Form als auch ob seines wertvollen Inhalts.

Würdigen wir es, indem wir seinen gut disponierten Gedankengängen folgen und so das Verlangen, das Buch selbst zu studieren, wecken.

Mozart ist, wie Goethe und Schubert, naiver Künstler im Sinne Schillers. Als solchem eignet ihm pantheistisches Lebensgefühl, und daraus wieder fließt der Realismus seiner Werke. Sie „atmen in einer gewissen Kühle und Abgeklärtheit" und spiegeln, fern von Theorie und Reflexion, „Besonnenheit, reale Bewußtheit im Schaffen". Dabei fehlt ihnen Feuer und Farbe keineswegs, ja, Mozart zählt als Mensch wie als Künstler zu den leidenschaftlichsten Naturen aller Tage. Aber wiederholte Besuche in fremden Ländern und gesellschaftlicher Umgang mit hoher Aristokratie führen ihn zu prinzipieller Beherrschung der Leidenschaftlichkeit.

Die erste bedeutungsvolle Station dieses weiten Weges ist Mannheim. Im Kreise der Maler Müller, Schubart, Schwan, Gemmingen, Cannabich erlebt hier Mozart die „Zeit der Revolution der Deutschheit". Als Gewinn gibt ihm der Mannheimer Sturm und Drang die Erkenntnis der Notwendigkeit mit, den ihm bis dahin geläufigen französischen Formalismus durch Vertiefung des Lebensgefühls überwinden zu müssen. Das weist zwingend auf Shakespeare. Bei Schikaneder in Salzburg hatte Mozart Stücke von ihm gesehen. Was Mozart mit Shakespeare verbindet, ist die Art des Menschensehens und Menschseins. So kommt er mit Shakespeare über „die mehr konzertanten Typen der Neapolitaner bis Jomelli und die tragischen Masken bis Gluck" hinaus und hinauf zu der freien und ganzen Menschlichkeit Shakespeares und Goethes.

Es folgt Paris im Opernkrieg. Das in Mannheim entzündete Stürmer- und Drängertum läutert es durch rationalistische Kritik. Der empfindsame Jüngling geht durch das parfümierte Salontum der beaux esprits hindurch und wird, es instinktiv ablehnend, zum aufgeschlossenen Mann der Wahrheit.

Sich der Gegensätzlichkeit seines deutschen Menschen und Künstlers bewußt, wendet er sich nach Wien. Große Erlebnisse warten hier seiner: die Anfänge des Burgtheaters mit seinem Mittelpunkt Sonnenfels. In erstaunlicher Zielbewußtheit arbeitet man hier an der Kultur eines deutsch-österreichischen Theaters. Was entsteht, ist der wienerisch temperierte französische Klassizismus, „ein Stil der feineren Naturwahrheit, der bewußten und darum künstlerischen Realistik". Die Vortrefflichkeit jener Vorstellungen begeisterte Mozart grad so, wie ihn der ebenda verfügte offizielle Tod Hans Wursts betrübte. 1768 er-

*) „Mozart auf dem Theater" von Ernst Lert (480 Seiten 39 Bilder. Bei Schuster & Löffler, Berlin 1918).

lebte ihn Mozart. Und war doch Österreichs eigenstes Gewächs! „Der Wiener vertrug die erhabene Geschwollenheit der regelmäßigen Tragödie nur, wenn ihm der ironische Salzburger (eben Hans Wurst) die große Handlung mit einem derben Witz ins Alltägliche erläuterte, wenn seine stets bereite Parodie die rührende Illusion ironisch aufhob." „Die Ironie, die Selbstpersiflage, der schlagfertig die dunkeltragische Situation blitzschnell in ihrer Nacktheit erleuchtende Witz war ein wunderbar getreues Abbild des österreichischen Wesens." „Ein Romantiker von Geblüt, ist ihm (dem Österreicher) das Unwirkliche nur dann künstlerisch wirklich, wenn er es mit der Ironie des gesunden Menschenverstandes jederzeit aufheben kann." Mozart hätte weniger Österreicher sein müsen, wenn ihn der Tod dieses Hans Wurst nicht hätte schmerzen sollen! Darum rettete er ihn, seinem offiziellen Tod zum Trotz, ihm „das höhere Leben gebend", der Ewigkeit in seinen komischen Rollen, während er „das elegante, feine und doch lebendige, adelige Wesen des Burgtheaters" in der Charakteristik seiner ernsten Figuren spiegelt.

Die Oper Wiens stand, als Mozart hinkam, unter Gluck und zeigte, wie das Schauspiel, „den lebendigen Hang zur Wahrheit und Sachlichkeit", war also realistisch. Sammelte Sonnenfels vorzügliche Schauspieler um sich, so hielt Gluck auf erste Kräfte in Solo, Chor und Orchester. Der Realismus des Sprechens, Singens, Agierens und Musizierens bedingte auch eine Wandlung des Bühnenbildes. So sehen wir in der Tat gleichzeitig „Wien von der strengen Symmetrie der Barockbühne zur Asymmetrie des Rokoko übergehen".

Die Wiener Theaterzeit, deren Wert für Mozart nicht hoch genug einzuschätzen ist, löst 1769 eine dreijährige Studienfahrt nach Italien ab. Alles Interesse dieser Reise gilt dem Theater, besonders der Oper. Mußte der Vergleich auch zugunsten der heimischen Bühne ausfallen, so blieben doch die italienischen Eindrücke nicht ohne Bedeutung für Mozarts Schaffen. Was er hier schätzen lernte, war das unbedingte Zusammengehen von gutem Gesang und gutem Spiel. „Bühnlich", wie Lert wenig geschmackvoll, aber hartnäckig sagt (vgl. Grimms W. B. „lich"), war hier, in den letzten Stunden der Maschinenoper, nicht viel zu holen. Trotzdem waren die Eindrücke dieser höfischen, „auf Huldigung, Pracht und Grazie" ausgehenden Kunst stark genug, um Mozart drei Kränze auf ihr Grab legen zu lassen: Ascanio in Alba, Mitridate und Lucio Silla. „Er führte seinen Auftrag zur Zufriedenheit aller aus. An den Chören aber erwärmte sich seine Liebe (hier hatte er ja das Personal dazu!), und aus den Chören prophezeite ihm Hasse die große Zukunft."

Ein Auftrag — La Finta Giardiniera — rief Mozart nach München. Da lagen die Theaterverhältnisse noch sehr im argen. Um so lebendiger aber war hier der Wille zu neuer Kunst, der Wille zu deutscher Kunst und deutscher Bühne. Mannheimer Klänge erwachten wieder in Mozart, und „von den Münchener Tagen her gärte es in ihm; die gelernte italienische Form wollte von der deutschen Gefühlsrichtung aufgesogen werden — und (klärte sich zur deutschen Form ab? Nein!) — und lag zeitlebens im Kampf mit ihr, zeugte aber die durchaus persönliche Form des Meisters, den Stil Mozarts".

Bei der Rückkehr in die Salzburger Heimat fand Mozart im Theater nur höchst mäßige Provinz. Zwar betonte auch Schikaneder das Deutsche und bestärkte so Mozart „in seinem nationalen Sturm und Drang weiter" — aber die „zopfige Kleinbürgerlichkeit", in der sich ein guter Wille unkünstlerisch äußerte, war Mozart im höchsten Grade zuwider. So lernte er von dem Theater seiner Heimat nur „den Haß gegen kleinliche Halbheit und den festen Willen, nur volle Kunst zu nehmen und zu geben".

Das Jahr 1778 führte Mozart wieder nach Mannheim. Der „Stil der behaglichen Grazie", der hier bisher unter Marchand, ähnlich wie in Wien, durch Mannheims Lage freilich mehr rationalistisch als sinnlich, Bühnenprinzip gewesen, war durch Dalberg-Seyler von der kühleren Bewußtheit der Ekhof-Lessing-Schule abgelöst worden. Für Mozart bedeutete diese Wandlung fruchtbare Bereicherung, besonders als Regisseur. Denn „Mozart lernte an Seylers Inszenierungen die Wirkungen eines klug abgewogenen Ensemblespiels kennen, er lernte, wie die Sparsamkeit, aber symbolische Bedeutsamkeit der Gebärde, die überlegen denkende Ruhe, die klare Sachlichkeit und wohlberechnete Steigerung wirkt". Demgegenüber war die Mannheimer Oper eine Enttäuschung für Mozart. Nur das Orchester Cannabichs, den Lert nach Schuberts herrlichem Zeugnis (Leben 32) zu Recht mit Bülow vergleicht, war ihm Gewinn. Ihm entnahm er „das Instrument seiner Seelenkunde, die Klarinette". Sonst? — Zwar gab sich die Mannheimer Oper als gut deutsch aus, aber ihrem Wesen nach war sie durchaus unverdaut italienisch. Gegen diesen pseudonationalen Stil sträubte sich der Künstler und der Psychologe Mozart aus gesundem Instinkt wie aus der Bewußtheit seines „schon entschiedenen Wiener Stils". Auch das Singspiel Mannheims ließ ihm keine reine Freude. Nicht an den „Singern und Singerinnen" lag's, wie Mozart meinte, sondern an der Spielleitung, für die das Singspiel „zu nichts als zum Auspflücken gut" war. Das mußte den Musiker, der die deutsche Oper gebären wollte, im tiefsten verletzen und verbittern. Der faule Zauber ekelte ihn; „in seiner Seele stürmte und drängte es nach Wahrheit und Natur".

So ging er wieder nach Paris. „Auch Paris brachte die Erfüllung nicht. Es verschärfte nur die Krise in Mozart." Die Temperatur der Pariser Theaterkunst hatte den Siedepunkt erreicht. Hie Naturnachahmung, hie ideale Stilisierung, hie Sein, hie Schein. Pose und Poseure siegen. Mit der Glut seiner gerade in Frankreich erstarkenden Deutschheit lehnt sich Mozart gegen all das auf. Daß ein Pariser Theater gar nicht anders sein konnte, bedachte er nicht; er fand nur alles „hundsföttisch" und „elendiglich". Trotzdem wirkte, wie der Idomeneo zeigen sollte, Paris in Mozart nach. Einiges war ja doch in diesem Kunstkrieg erreicht: differenziertes Ensemblespiel, stummes Spiel und charakteristische Gebärde — Entdeckungen, die sich der Regisseur und Musiker Mozart wohl zunutze machte.

Im Zeichen Shakespeares erwacht und erstarkt, erfüllt von französischen und italienischen Einflüssen, mitten ins Werden einer in allen Teilen noch problematischen Schauspiel- und Musikbühne gestellt — so hat Mozart seine Sendung als Erfüller der deutschen Oper zu leisten.

Um Mozarts Werken voll gerecht werden zu können, ihnen die nötige historische Einstellung zu geben und so schließlich für sie eine möglichst klare Bühnenform zu finden, hält es Lert für angezeigt, die einzelnen Operngattungen der Mozartzeit einfühlenden dramaturgischen Betrachtungen zu unterziehen. Das Ergebnis dieser höchst lesenswerten, auch schriftstellerisch reizvollen Kapitel ist, daß wir Mozart sämtliche Formen der zeitgenössischen Musikbühne nicht nur sich aneignen, sondern sie durchweg erweitern und vertiefen und zum großen Teil für alle Zukunft entscheidend erneuern sehen. Der Verlauf solch Mozartscher Neugeburten ist dabei immer derselbe: stets wird an Überkommenes angeknüpft, dann wird es in den Retorten der eigenen Persönlichkeit — Phantasie, Leidenschaftlichkeit und Logik — geglüht und geläutert und endlich in die neue Form gegossen. Was entsteht, ist immer ein Großes, immer ein Persönliches und, wie bei Goethe, Bekenntnis.

Es lohnt, den Gedankengängen Lerts auch hier kurz nachzugehen. Sich an Reichs bekannte Mimustheorien anlehnend (leider, wie auch den Rutz-Sieverschen Theorien gegenüber, etwas kritiklos), erblickt Lert in der Oper einen „Zweig der nie unterbrochenen volksmäßigen Bühnenspiele des Mimus". Die Anfänge der höfischen Oper in Frankreich scheinen das zu bestätigen, zum mindesten in ihrer Tendenz, die ganz auf Handlung, auf Geschehen gerichtet ist. Da bleibt es merkwürdig genug zu sehen, daß die französische Oper „ihren Spielstil von der tragédie classique übernommen" hat. Allein er ist offenbar der dem Franzosen gemäße Stil. Was er Gutes mit sich brachte, eignete sich Mozart an: Prononcierung der Aussprache und die helle dramatische Färbung des Organs. Der Darstellungs-

stil war idealisierend und symbolisierend und damit ganz dem Typismus untertan.

Geht der französische Stil im wesentlichen aus auf „Effekt“, so der italienische auf „Abtönung“. Hier tritt die dramatische Handlung zugunsten der Lyrik der Musik zurück. Im Rezitativ allein wird ihr ihr Recht: „In den Rezitativen lag die eigentliche Handlung“. Hier lebte sich der Sänger als Schauspieler aus. Außerhalb der Rezitative opferte der Musiker den Mimen, wodurch der italienische Opernstil ein Janusgesicht bekommt: hier leidenschaftlich bewegt, dort künstlerisch beherrscht.

Im Ensemblespiel herrscht das Gesetz der Standorte (worüber Lert eine besondere Untersuchung in Aussicht stellt), das streng zwischen fester und beweglicher Seite scheidet, ihnen damit zugleich symbolische Bedeutung gebend. Damit hängt zusammen die Rangeinteilung der Fächer. Das erste Fach hatte den Vorrang und so den bevorzugten Platz, während der Chor zur bloßen Staffage und zum Prunkstück, also zur Bedeutungslosigkeit herabgedrückt ist. Da beginnt der Realismus zu reformieren. Er brachte eine Erneuerung der Darstellung im allgemeinen, für die Oper im besonderen, durch Jomellis Entdeckung des dramatischen Orchestercrescendos in „Artaserse“, die Kunst der Übergänge — Neuland voll weiter Möglichkeiten der Differenzierung in Dichtung, Musik, Darstellung, Regie. Der so entstehende psychologische Charakter des Realismus bedingte auch eine Erneuerung des Masken- und Kostümwesens, die vor Mozarts Zeit noch ganz stereotyp, unkritisch und unhistorisch, ja, kaum historisierend waren. Er zog weiter eine Erneuerung des Beleuchtungswesens nach sich und bedingte nicht zuletzt die Ablösung der symmetrischen Dekorationsweise durch die asymmetrische.

Im Zeichen solcher Revolution trat Mozart auf die Bühne, so Vergangenes und Zukünftiges in sich vereinigend und lösend.

Durchaus überzeugend ist Lerts Darlegung der Entwickelung der Opera buffa „aus der alten Volkskomödie des Mimus und der comedia dell' arte“. Sie gibt die urewige „Groteske des Alltags“, indem sie „uns die uralten Typen der lächerlichen Menschenschwächen in realistisch karikierter Darstellung vorführt“. Ohne Zwang gelingt es Lert, ihre Elemente direkt aus dem Mimus herzuleiten, doch wäre eine Vertiefung und Vervollständigung grade dieses Teiles eine wünschenswerte Bereicherung der Theatergeschichte.

Auf „Grimms und Rousseaus Betreiben kamen 1752 die Buffonisten mit Pergoleses ‚Serva padrona‘ nach Paris“. Eine weniger zahme Buffa hätte in dem rationalistischen Paris gewiß eine Ablehnung erfahren, denn das Abenteuerliche im Alltag, ein Hauptmerkmal der italienischen komischen Oper, lag ihm nicht. Die Anregung aus dem Import blieb aber nicht ungenutzt. Der italienische Rock wurde französisch zugeschnitten. Vor allem „verschwand die naiv überquellende Fantastik und ließ eine billige, wenn auch geistvolle Logik an ihrer Stelle. Der rationalistische Bürgerverstand zügelte die Phantasie der Sinne“. Die „naive Bissigkeit“ der Buffa wich einer „arg moralischen“, unter Tränen lächelnden Rührung, die „Typen der menschlichen Gesellschaft“, durch Molière schon popularisiert, lösten die „Typen der Charaktereigenschaften“ ab, das saftige Volksspiel ward salonphilosophisches Ständespiel. Freilich: „Die rechte Mischung gelang erst Mozart: denn er tat die Herbigkeit des deutschen Singspielstiles mit hinein“.

Auch das deutsche Singspiel knüpft Lert an den Mimus. Es geht geschichtlich mit dem Schäferspiel und der Zauberoper zusammen, von diesen aber im wesentlichen inhaltlich und dramaturgisch unterschieden. Fremde Einflüsse kamen ihm von allen Seiten, aber der Vorrat alten nationalen Volksgutes, den es im Geschehen, in Liedern und Ausdrucksformen aufgespeichert und immer wieder vererbt hat, berechtigt doch, es als Eigengewächs zu betrachten.

All diese Spielarten der Opernbühne seiner Zeit hat Mozart sie bereichernd und erneuernd, sich zu eigen gemacht. Will man seine Ästhetik der Bühne ergründen, so hat man Lerts, Wegen zu folgen. Es gilt, Mozart in seiner Totalität als Musiker und Regisseur zu erfassen. Da räumt denn Lert nach allen Seiten hin mit der üblichen Mozärtelei auf. Als ein gewaltiger, fester, ja kantiger Kerl steht er vor uns, in der Dämonie seines Menschentums und in der runden Sinnlichkeit seines Schöpfertums mit Shakespeare und dem jungen Goethe geeint.

Mozarts schöpferische Grundlage ist — im Gegensatz zu Gluck und Wagner — die Logik der Musik. Von ihr aus und aus ihr allein können und müssen Mozarts Opern endlich aufgeführt und aufgefaßt werden. Dazu angeregt und geholfen zu haben, ist ein großes Verdienst Lerts. Der Versuch, die Werke Mozarts dann im zweiten Teile seines Werkes zu inszenieren, hat den Regisseur Lert begreiflicherweise gereizt. Vielleicht legt er darauf sogar den größten Wert, vielleicht auch will er damit seine eigenen Bühneneinrichtungen, sei's gegenüber der Kritik, sei's vor sich selbst, begründen. Für die Menge der Leser, die diesem Buch aus den Kreisen der Theaterbesucher zu wünschen ist, bleibt diese spezielle Dramaturgie entbehrlich. Auch vom Standpunkt des Bühnenpraktikers besehen, ist sie überflüssig. Die allgemein interessierenden Versuche zur Rekonstruktion der Uraufführungsinszenierungen von Mozarts Opern können leicht und nützlich im ersten Teile untergebracht werden, während die Lertschen Neuinszenierungspläne, schon weil sie eben nur eine Möglichkeit darstellen, wegbleiben können. Überdies können sie ja unschwer aus dem im ersten Teil Gesagten selbst erschlossen werden. Gegenüber diesem Abstrich sind andrerseits einige Ergänzungen und Erweiterungen zu fordern. Vor allem bleibt ein Mangel der Lertschen Arbeit, daß sie sich mit Mozarts Musik selbst allzu wenig auseinandersetzt. Lert spottet der Musikphilologie, anstatt sich ihrer zu bedienen. Dazu wäre auch Mozarts Nicht-Bühnenmusik heranzuziehen gewesen. Die Ergebnisse der Lertschen Untersuchungen hätten damit manche feste Stütze mehr gewonnen. Die zweite Auflage wird dieser unbedingt zu erhebenden Forderung hoffentlich nachgeben. Zu wünschen ist dem Buch ferner größere Kritik gegenüber Theorien, wie denen von Rutz-Sievers und denen Reichs. Kritiklos damit zu operieren wie mit feststehenden Tatsachen, ist nicht angängig. Ebenso erfordert die Benutzung von Theaterkupfern als Beweismaterial jedesmal eine kritische Untersuchung. Völcker hat das zuletzt in mustergültiger Weise vorgemacht. Zu ergänzen ist schließlich auch die Lertsche Literaturtafel. Warum er z. B. Engels „Ideen zu einer Mimik“, Christs „Schauspielerleben“, Sulzers „Theorie der schönen Künste“ und die vielen, sehr ergiebigen Theateralmanache nicht heranzieht, ist nicht einzusehen. Auch die letzten Beiträge zur Mozartliteratur in der Neuen Musik-Zeitung (1918, 10/12) sind noch nicht benutzt. Schließlich bleibt noch zu wünschen, daß mehr direkt aus Quellen als aus zweiter Hand zitiert wird, und daß alles „Glauben“ durch Begründen fundiert und damit erst diskutabel gemacht wird.

Damit sei der Wert der Lertschen Arbeit nicht herabgesetzt. Lert hat sich mit diesem Buch um die Theatergeschichte im allgemeinen und um Mozart im besonderen große Verdienste erworben. Die Ehrlichkeit des Überzeugtseins, die Frische und Sinnlichkeit des Ausdrucks, die scheinbare Mühelosigkeit des Denkens und Schreibens machen die Lektüre seines Buches über die glatte Nützlichkeit hinaus zur frohen Beglückung. Lerts Stil — nur selten entgleisend („bühnlich“, „einverseelen“, „Auswucherungen“, „das so umfangreiche Ereignis des Krieges“!) — atmet die wohlig leichte Beschwingtheit liebenswürdigen Wienertums, und ist dabei reich an glücklichen Prägungen straffer, eindeutiger Termini. Nirgends wird Lert trocken. Immer und überall ist er lebensvoll. Das gerüttelt Maß unbitterer, vergnüglicher Ironie, das er als Österreicher mit Mozart teilt, wird viele Leser — soweit sie sich nicht getroffen fühlen — erfreuen. Alles in allem: Lert beweist, daß auch die Lektüre eines wissenschaftlichen Buches ein Genuß sein kann. Ihm selbst darf man nachrühmen, was er von Hagemann sagt: er ist „ein einzig richtiger Theoretiker, ein wissenschaftlich gebildeter Praktiker“.

Musikbrief

Aus Köln

Von Paul Hiller

Anfang Juni

Mozart und Beethoven dankten wir die kostbare tonsetzerische Ausbeute des neunten Gürzenichkonzerts mit dem Requiem und der Cdur-Messe. Die Aufführung beider Werke stellt einen der schönsten Abende dar, die wir seit längerer Zeit an dieser altberühmten Stelle erlebt haben. Hermann Abendroth hat sich durch seine liebevolle, aus tiefgründigem Verständnisse schöpfende, mustergültige Vorbereitung, ebenso wie durch die außerordentlich stimmungsreiche, in ihrer souveränen Umsicht nie versagende Leitung die warme Erkenntlichkeit der Kundigen wie der Laien gesichert. Die ihre heiklen Koloraturen glatt bewältigenden Chöre boten an Kraft, genauer Anpassung und Wohllaut das immer Mögliche, während das Orchester farbenreich, im Forte frisch, in den leisen Schattierungen vornehm-diskret und immer elastisch, den hehren Tonmeistern voll gerecht wurde. Die rühmlichst bekannten Solisten Anna Kaempfert (Frankfurt), Adrienne v. Kraus-Osborne (München), Georg Meader (Stuttgart) und Felix v. Kraus (München), dessen Stimme nur in der oberen Lage schon etwas spröde und hart anspricht, schufen einfach mustergültige Leistungen. — Im zehnten Konzert hörte man als Anfangsnummer das achte der von Arcangelo Corelli, dem berühmten Begründer des modernen Violinspiels und größten Virtuosen des 17. Jahrhunderts, geschriebenen Concerti grossi. Das für zwei Sologeigen, Cello, Streichorchester und Cembalo komponierte Stück gibt sich sehr frisch, musizierfreudig und bei sehr schätzbarem Inhalt melodiengesegnet sowie in der Verwendung der einzelnen Instrumente feinsinnig ausgestaltet. Die Herren Bram Eldering, Karl Körner und Arnold Krögel waren treffliche Solisten. Hermann Abendroth, der schon für die Eindruckschancen des genannten Werks das beste getan hatte, machte sich dann um Anton Bruckners hoch bedeutungsvolle fünfte Sinfonie (B dur), die bei der trefflichen Orchesterleistung schließlich einen großen Erfolg erzielte, durch die prachtvoll beredte Art seiner Auslegung in hohem Maße verdient. Was wir zwischen den beiden Werken zu hören bekamen, wird da und dort als ein 7. Violinkonzert Mozarts Ddur bezeichnet, von dessen angeblicher Auffindung jüngst zu lesen war. Ich vermag an Mozarts Autorschaft nimmermehr zu glauben, wenn auch das Tonstück besonders im Orchestersatze offenbar durch seine Art inspiriert ist und darin manches mit ihr Verwandte aufweist. Der Solopart ist so ganz anders geraten als derjenige der als zweifellos echt bekannten Mozartschen Konzerte, daß er starkes Mißtrauen wachzurufen geeignet ist; vor allem jedoch finden wir in dieser „Neuheit" nicht den Geist, nicht annähernd den Gedankenreichtum und die melodischen Schätze, die Mozarts wundervolle Violinkonzerte als einzigartig charakterisieren. Im übrigen darf ich betonen, daß meine Meinung sich durchaus mit der Anschauung deckt, die hervorragende Geiger und Mozart-Kenner wie Henri Marteau, Karl Halir und Gustav Holländer bezüglich der Authentizität des jetzt kennen gelernten Werks vertreten haben. Der Geiger Emil Telmany aus Budapest spielte die eigentlich nur virtuoses Element aufweisende und verlangende Solostimme mit vollendeter Bravour und recht tonschön. — Von Georg Schumann, dem in Berlin wirkenden hervorragenden Tonkünstler, gelangte im elften Konzert die „Totenklage" (nach Schillers „Braut von Messina") für gemischten Chor und Orchester erstmalig zur Wiedergabe, und da diese eine vortreffliche war, mußte man von dem sehr stimmungsvollen und eine kraftdurchströmte Einheitlichkeit darstellenden Werke die vorteilhaftesten Eindrücke bekommen. Solistisch wirkte Artur Schnabel (Berlin) in Brahms' 2. Klavierkonzert recht gediegen und vornehm. Eine wie prachtvolle Gabe für die Konzertbesucher Abendroths meisterliche Auslegung von Beethovens Eroica darstellt, durfte ich schon früher betonen. Auch diesmal fand das einzige Kunstwerk von seiten des Dirigenten wie seines ausgezeichneten Orchesters eine Veranschaulichung, die kurzweg als Erfüllung charakterisiert werden kann. Das Auditorium dankte in enthusiastischer Weise. — In Bachs Matthäuspassion, die wie gewöhnlich den Gegenstand des zwölften (letzten) Gürzenichkonzerts bildete, boten, allerdings hinter dem ausgezeichneten Evangelisten Carl Erbs (München) um einiges zurückstehend, Ilse Helling-Rosenthal (Leipzig) als Sopranistin und Cornelius Bronsgeest (Berlin) als Christus immerhin durchweg Zufriedenstellendes. Ein höchst zweifelhafter Genuß aber war es, Frau Therese Schnabel-Behr (Berlin) in ihrer derzeitigen stimmlichen Verfassung als Vertreterin der Altpartie zu hören; dann hat der Baritonist Johannes Bischoff (Darmstadt, vordem Berlin) zu wenig Ahnung von den Erfordernissen des Oratoriengesangs, um die kleineren Baßpartien erfreulich zur Geltung zu bringen. Abseits der Solisten hatte Abendroth ein vorzügliches Ensemble gestellt. — Übrigens wiederholte er am 6. Mai die Passionsmusik in einem zum Besten der Zuschußkasse der Witwen und Waisen des städtischen Orchesters veranstalteten Sonderkonzert mit der trefflichen Anna Kaempfert (Frankfurt) sowie Georg Walter (Berlin), Thomas Denys (s'Gravenhage), Maria Philippi (Basel) und Julius Gleß (Köln) als vielvermögenden Kräften. In einem Konzert des Kölner Männergesangvereins fand das sehr stimmungsvolle, fein ausgestaltete neue Requiem „Den Helden" von Matthieu Neumann (Düsseldorf) sehr beifällige Aufnahme.

Kölner Opernhaus. Der gute Erfolg, den Julius Bittners deutsches Singspiel „Das höllisch Gold" bisher allenthalben erzielt hat, ist dem eigenartigen Werke auch bei der hiesigen Aufführung treu geblieben; um so gewisser war das zu erwarten, als letztere an sich recht sorgfältig vorbereitet war. Otto Klemperer hatte ein charakteristisches und in den dramatischen Klängen kraftvoll durchgreifendes Orchester gestellt, während die von Willy Becker besorgte Inszene die richtige eindrucksvolle Schlichtheit walten ließ. Eine ganz köstliche Figur war der Jungteufel von Hans Clemens, indes das Bauernpaar in Berta Grimm-Mittelmann und Gustav Dramsch sehr gute Vertretung hatte. Auch Frau Bartram war als böses altes Weib, wie Herr Koch als Ephraim wohl am Platze, wenngleich beide Figuren interessanter ausgearbeitet werden können.

Die große Sensation unseres Opernhauses ist seit dem 12. Mai „Die vernarrte Prinzeß", die weit über alle die bekannten Äußerungen eines durchschlagenden Erfolges hinaus die Gemüter der Theaterfreunde in erfreulichster Weise beschäftigt und erregt. Otto Julius Bierbaums dreiaktiges Fabelspiel ist ja an sich eine aparte Bühnendichtung von zweifelloser Bedeutung und hat durch die ungemein glückliche Vertonung Oscar v. Chelius' an tatsächlichem Bühnenwert in ungeahntem Grade gewonnen. Die Dreiheit des Helden als Hofnarr, als goldener Ritter und den Sieg davontragender Lachender (junger Hirt), die liebende Prinzessin und der die drei vorgenannten Figuren zur endlichen Beglückung der Königstochter mit beschaulichem Aufwand an Apparaten auswechselnde Seher aus dem Süden haben, ergänzt, vertieft und umschmeichelt von einer an erheblichen Werten reichen Tonsprache, im größten rheinischen Theater vielleicht noch evidenter als vor Jahren in Schwerin, Wiesbaden, Elberfeld und Braunschweig ihre starke Wirkung erprobt. Man würde Chelius kein größeres Unrecht zufügen können als durch gedankenlose Einregistrierung zu den nicht eben seltenen Leuten, die, ausgerüstet mit etwas mehr oder weniger Begabung, zur Erholung von ihrer wirklichen Berufstätigkeit aus Vergnügen an der Sache oder Eitelkeit auch ein bißchen komponieren. Der aus Mannheim stammende Tonsetzer, der allerdings als Offizier einen hohen Rang bekleidet, muß bedingungslos als ein ausgezeichneter Musiker und vielvermögender Komponist angesprochen werden. Dazu hat er

mit seinem Requiem (nach Hebbel) für Chor und Orchester, der Vertonung des 121. Psalms für Chor, Orchester, Soli und Orgel (für eines der Gürzenichkonzerte nächsten Winter in Aussicht genommen), mit der Oper „Haschisch", vielen Liedern sowie Stücken für Klavier und Kammermusik den Grund gelegt. Chelius ist auch sehr verdienter Begründer und langjähriger Vorsitzender des Richard Wagner-Vereins zu Berlin-Potsdam. Als ein außerordentlich gestaltungskräftiger Orchestertechniker mit kaum jemals versagender, vielgestaltiger Erfindungsgabe beherrscht Chelius jedes Melos und den jeweiligen Stimmungsuntergrund durchaus. Für Phantastik und bunte Allegorien, für Symbolik und Märchenduft hat er fesselnde und, soweit das in Frage kommt, überzeugende Klänge. Trefflich liegt ihm das an geeigneter Stelle wohlberechtigt eingeflochtene Pathos der großen Oper. Die unter Aufwendung diskreter Mittel im besten Sinne effektvolle, stets feine Instrumentation hat der Ausmalung der Bühnenvorgänge und Empfindungen ausgezeichnete Dienste geleistet. Die Hauptgestalten haben eine ganz vorzügliche Charakterisierung erfahren, und zumal die erste und dritte Figur des Helden, also der Narr und der lachende Hirt, sind vom Komponisten prachtvoll gezeichnet. Über die musikalische Adjustierung der einen oder andern kleinen Gestalt mag, je nach der Auffassung des Hörenden, die Meinung eine verschiedene sein. Hat der Komponist in hübschen Chören und leichtbeschwingten Reigen manches Aparte gebracht, so sind seine Finales von bezwingender Eindruckskraft. Und ein gar bedeutsames Moment, das ich aufs wärmste begrüße, beruht in der von Oscar v. Chelius erfolgreichst betätigten Rückkehr zur wirklichen Melodie, die in vielen sinnigen Liedweisen mit im feinen Sinne volkstümlicher Linienführung ihren beredtesten Ausdruck gefunden hat. Diese Gesänge werden auch die in heikleren Kunstdingen minder geschulten Theaterfreunde überall schnell für das Werk gewinnen. Besonders bemerkenswert werden für die musikalischen Interessenten folgende Nummern der Partitur sein: Im ersten Akte zunächst ein schwermütiges Lied des Narren, dann desselben als ein Meisterstück stimmungsvoller Charakteristik zu bezeichnendes, temperamentvolles Lied „Küsse mich, Klingelstock mein" (eine Perle des Werks) sowie die magische Einschläferung des Narren durch den Seher; im zweiten Akte des Sehers eindrucksvolles Arioso, ein vom goldenen Ritter und der Prinzessin geführtes glänzendes Ensemble, ein pompöser Hymnus an die Sonne, ein feuriges Bacchanal und eine packende Duoszene des Ritters mit der Prinzeß; im dritten Akte die große Soloszene der Prinzeß mit dem entzückend innigen, volkstümlichen Vogellied, das köstliche, ungemein frische Lied des Lachenden, desselben allerliebstes kleines Duett mit der Prinzeß, des Sehers edler Abschiedsgesang und das krönende außerordentlich schöne Finale. — Die Aufführung, der inzwischen bei stets ausverkauftem Hause bereits eine Reihe weiterer gefolgt ist, verlief geradezu festspielmäßig. Direktor Hofrat Fritz Rémond hat eine ganz wundervolle Inszenierung mit hingebendem Eifer zur schönen Sache geschaffen, und Otto Klemperer hat allen in der Partitur niedergelegten Klangeszauber zu reich bewegtem blühenden Leben vor uns ausgebreitet und viel feine Detailmalerei greifbar klar erstehen lassen. Als Narr, goldener Ritter und Lachender entfaltete Karl Schröder, die einzelnen Figuren eigenartig veranschaulichend, bei fein abgetöntem Gesange ein sinnig bewegtes, im letzten Akte herzig frisches Spiel, während für die Prinzessin Wanda Achsel viel Charme der Persönlichkeit nebst quellendem Wohllaut einsetzte und Julius Gleß als Seher von trefflichen künstlerischen und vokalen Qualitäten durch packende Rhetorik einnahm. Als König, brauner Junker und kleines Hoffräulein wirkten die Herren Dramsch und Koch nebst Frl. Bender aufs beste. Auch sonst war alles mit Sorgfalt besetzt, dann gingen die Chöre nach dem Beispiele des Orchesters mit regstem Eifer an ihre dankbaren Aufgaben. Daß die bei uns geschaute großartige Ausstattung keineswegs Erfordernis zu der vom Werke ausgeübten starken Wirkung ist, möchte ich ausdrücklich betonen. Der Erfolg war (und ist) ein ganz kolossaler; am Schlusse wollten die Hervorrufe kein Ende nehmen. Vergeblich rief man immer wieder nach dem Komponisten, und als er endlich in der Direktionsloge entdeckt ward, richteten sich hierhin lange anhaltende stürmische Ovationen, für die Oscar v. Chelius öfters durch Verneigen dankte.

Rundschau

Kreuz und Quer

Barmen. Im vergangenen Winter wurden die volkstümlichen Musikabende des Konservatoriums (Direktor Adolf Siewert) fortgesetzt. Die Programme brachten diesmal: eine Hindenburgfeier (Händel: Concerto grosso G dur, Bach: Kantate „Lobe den Herren", Mozart: Jupitersinfonie). „Meister des Liedes", einen Liszt-Abend, einen Märchenabend (Märchenerzählungen von Schumann, Klavierstücke von Rob. Fuchs, Karl Bleyle, Karl Schytte und E. W. Korngold, dazu Märchenvorlesungen), einen Quartettabend (Haydn, Mozart, Beethoven), einen Julius Weismann-Abend (Fingerhütchen, Klavierstücke, Lieder) und am Karfreitag Passionsmusik (Gabrieli: Sonata pian e forte, Tunder: „Ach Herr laß deine Engelein", Solokantate für Sopran, Bach: „Mein Herze schwimmt im Blut", Solokantate für Sopran, a cappella-Chöre von Palestrina, Ave verum von Mozart). Zum 400. Reformationsjubiläum fanden zwei Turmmusiken mit alter, meist für den Zweck geschriebener Musik (Turmsonaten) von Joh. Pezel, Gottfried Reiche, J. G. Störl, H. Leo Hasler, J. S. Bach und Friedrich Schneider sowie ein Bach-Kantaten-Abend (vier Kantaten) statt. Außerdem veranstaltete das Konservatorium das alljährliche Kammerkonzert zum Besten des Freistellenfonds, das stets Neuaufführungen bringt. Das Barmer Quartett (Adolf Siewert, Alfred Sturm, Hellmut Rudolph, Albin Fähndrich) gab vier Kammermusiken, in denen erstmalig zur Aufführung kamen: Herm. Goetz: Streichquintett Op. 16, Wolf-Ferrari: Klaviertrio D dur Op. 5, H. Pfitzner: Streichquartett, Brandt-Buys: Romantische Serenade für Streichquartett, Emil Peeters: Streichquartett, Es dur (Manuskript).

Berlin. Kommerzienrat Hugo Bock, der Seniorchef des bekannten Musikverlages Bote & Bock, beging seinen siebzigsten Geburtstag.

— Max Bruch hat zwei große Chorwerke vollendet. Das erste sind vier Szenen aus Scheffels „Ekkehard", von denen besonders die Vertreibung der Waldfrau und der Einfall der Hunnen in Deutschland von großer dramatischer Wucht sind. Rein lyrischen Charakter hat das zweite Chorwerk, das Requiem für Mignon aus Goethes „Wilhelm Meister".

— Engelbert Humperdinck hat eine studentische Oper vollendet. Die volkstümliche Musik ist auf den Ton des gehobenen Studentenliedes gestimmt.

— Professor Martin Krause, der langjährige Lehrer am Sternschen Konservatorium und bekannte Musikpädagoge, ist in Plattling (Niederbayern) gestorben.

— Prof. E. E. Taubert, der namhafte Berliner Tonsetzer und Musikschriftsteller, wird am 25. Sept. achtzig Jahre alt.

Bückeburg. Das fürstliche Institut für musikwissenschaftliche Forschung kann jetzt auf ein einjähriges Bestehen zurückblicken. In diesem Jahre hat das Institut, das von Professor Dr. Rau geleitet wird, alle seine Abteilungen im Grundstock schaffen können. Die Bibliothek vereinigt bereits mit der wichtigsten Handliteratur eine fast abgeschlossene Sammlung aller an deutschen Universitäten erschienenen musikalischen Schriften, umfassende Vorarbeiten zu einem allgemeinen Opernverzeichnis, mit Musikalienbeständen der ehemaligen Hofkapelle vom 18. Jahrhundert Ansätze zu einer eigenen Partiturensammlung, die Gesamtausgaben der Klassiker, die zahlreichen Denkmälerausgaben aller Länder und die wichtigsten Neuerscheinungen der modernen Kunst. Eine neu errichtete Abteilung, das Archiv für deutsche Musikgeschichte, ist dazu bestimmt, den bei uns im Auslande befindlichen Bestand an Quellen systematisch festzustellen und der Forschung bequem zugänglich zu machen. Alles, was uns aus vergangenen Jahrhunderten an Musikalien, musikalischen Schriften, archivalischen Dokumenten, musikgeschichtlich zu be-

wertenden Werken der bildenden Künste und alten Instrumenten erhalten geblieben ist, soll in sachgemäßer Beschreibung, in Kopie, wo angängig, in photographischer oder plastischer Nachbildung zu einem Denkmal alter deutscher Kultur aufgetürmt werden. Die geplanten Veröffentlichungen des Institutes sind Gegenstand eingehender Prüfung durch die ordentlichen Mitglieder gewesen. Demnach wird das vierteljährlich erscheinende „Archiv für Musikwissenschaft" vom 1. Oktober ab das Erbe der zu Kriegsbeginn eingegangenen Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft antreten. Mit ihrem ersten Bande wird sich die „Fürst-Adolf-Ausgabe" sehr bald anschließen können. Weiter greift aber das Institut auch in die musikalischen Verhältnisse Bückeburgs ein. Die Neuordnung der Fürstlichen Hofkapelle ist bereits im Gange; das Theater, die Kantorei und das Collegium musicum sollen folgen.

Darmstadt. Die neue Spielzeit des Darmstädter Hoftheaters beginnt am 8. September mit der Neueinstudierung von Mozarts „Hochzeit des Figaro" in neuer szenischer Ausstattung. Als erste Neuheit im Opernspielplan ist für den 17. September „Beatrice und Benedict" von Berlioz angesetzt. Ferner wurden vorläufig folgende Neuheiten in der Oper angenommen: „Sonnenflammen" von Siegfried Wagner (Uraufführung), „Palestrina" von Pfitzner, „Rappelkopf" von Blech, „Frauenlist" von Röhr, „Eugen Onegin" von Tschaikowsky, „Der Torreador" von Adam.

Dresden. Die Königl. Hoftheater veröffentlichen ihren Rückblick auf die Spielzeit 1917/18. Im Opernhause wurden zum ersten Male gegeben: „Der ferne Klang" von Franz Schreker, „Das Christelflein" von Hans Pfitzner, „Der Eroberer" von Jan Brandts-Buys (Uraufführung) und „Die schöne Galathee" von Suppé. Neu einstudiert wurden: „Euryanthe" von Karl Maria von Weber, „Der fliegende Holländer" von Richard Wagner, „Fra Diavolo" von Auber und „Zar und Zimmermann" von Albert Lortzing. Die höchste Aufführungszahl erreichte Richard Wagner mit 60 Abenden; ihm zunächst steht Verdi mit 34 Abenden.

Erfurt. Die vieraktige Volksoper „Schatzhauser" von Friedrich Albert Koehler (Text von dem verstorbenen Halleschen Oberpfarrer Hugo Greiner) erlebte mit starkem Erfolg am Erfurter Stadttheater ihre Uraufführung. Der Text stellt eine freie Dramatisierung von Hauffs Märchen „Das kalte Herz" dar und wird durch die Musik farbenreich und melodisch illustriert. Die Partitur bestrickt mehr durch natürlichen Wohllaut und Lieblichkeit als durch hochdramatische Effekte und ausgesprochen persönliche Einfälle. Das Erfurter Stadttheater hatte das Werk mit großer Mühe einstudiert und unter Kapellmeister Fritsch und Spielleiter Dr. Hartmann eine gute Vorstellung herausgebracht.

Essen. Zum Intendanten des Essener Stadttheaters ist Dr. Willy Becker, Oberspielleiter am Kölner Opernhause, gewählt worden.

Frankfurt a. M. Im Alter von 47 Jahren starb in Frankfurt a. M. der Cellist, Lehrer am Hochschen Konservatorium und Musikschriftsteller Hugo Schlemüller. Zahlreiche gediegene Beiträge schrieb er für unsere Zeitschrift.

Leipzig. Der Musikverlag von C. F. Peters erwarb als Ergänzung seines Hugo Wolf-Liederverlages von der Firma K. F. Heckel (Mannheim) den Klavier-Auszug der unvollendeten Oper „Manuel Venegas" sowie folgende Chorwerke von Hugo Wolf: „Der Feuerreiter", „Frühlingschor", „Dem Vaterland", Hymnus für Männerchor.

— Das vierte Leipziger Bachfest, das 1917 infolge des Krieges verschoben worden war, soll nunmehr im Mai oder Juni 1919 stattfinden.

Leipzig. Im Gedenkjahre des 75. Jubiläums des Konservatoriums haben sich die Studierenden zu einer Vereinigung der Studierenden des Königl. Konservatoriums der Musik zu Leipzig zusammengeschlossen. Sie bezweckt, unter Ausschluß aller politischen Bestrebungen, sozialwirtschaftlichen Mißständen zu steuern, aber auch künstlerisch-kulturelle Bestrebungen wirksam zu fördern. Ein aus dem Schülerkreise hervorgegangener Ausschuß hat schon einige Arbeiten wirtschaftlicher Natur erfolgreich in die Hand genommen. Ab 1. Oktober steht ein wohlfeiler Mittags- und Abendtisch den Mitgliedern zur Verfügung. Wohnungsnachweis, Instrumenten- und Lehrmittelbeschaffung sowie Stundenvermittlung sind in Tätigkeit. Eine Bücherei und ein Notenverleihamt wurden gegründet. Angestrebt wird Presseverkehr und Anschluß an eine Krankenkasse; ferner Vergünstigungen beim Besuche von Theatern und Konzerten (Orchestervorproben für Kompositionsschüler), Vorträgen und Museen usw. Veranstaltungen belehrender und geselliger Art sollen durch Einbeziehen anderer Kunst- und Wissensgebiete die Einseitigkeit der musikalischen Ausbildung ergänzen und sportliche Betätigung das Gegengewicht zur Geistesarbeit herstellen.

Nürnberg. Die städtische Musikschule in Nürnberg (Leitung: C. Ph. Rorich, Großherzogl. Sächs. Musikdirektor) hat trotz der schweren Zeit ihre höchste Besucherzahl (517) erreicht. An Aufführungen wurden neun öffentliche, zwei Morgenaufführungen und elf Schülerabende geboten. Von besonderer Bedeutung war der erste dramatische Versuch in Form szenischer Darstellungen von Opernbruchstücken. Die Reifeprüfung fand unter dem Vorsitz des von der Königl. Regierung abgeordneten Prüfungskommissärs Herrn Hofrat Prof. Meyer-Olbersleben, Direktor des Königl. Konservatoriums in Würzburg, statt. Ihr unterzogen sich zwei Prüflinge, die beide mit der Note I absolvierten.

Stettin. Philipp Wolfrums „Weihnachtsmysterium" wird kommenden Winter in Stettin unter Musikdirektor Wiemann und in Rotterdam („Gemengt Koor") unter G. Ryien mit Frau Noordewier-Reddingius als Maria zur Aufführung gebracht werden.

Wien. Der neue Generalintendant der kaiserlichen Theater in Wien Baron Andrian äußerte in einer Unterredung: „Ich kann heute nicht ein im Realen wurzelndes Programm entwickeln. In einer Richtung aber kann ich schon jetzt mein Programm mitteilen: Die beiden Hoftheater müssen in jeder Weise beispielgebend für alle Bühnen, insbesondere für die Bühnen Österreichs werden. Die Hofbühnen müssen die Heimstätten für die österreichischen schaffenden und darstellenden Künstler sein, sowohl auf dem Gebiete der dramatischen wie auch der musikalischen Kunst. In gleicher Weise für Schauspieler und Sänger. Sie müssen das Gefühl haben, daß sie in den Hoftheatern wieder ein Heim finden, in dem sie mit Vertrauen Aufnahme suchen können. Es soll nicht mehr gesagt werden dürfen, daß der Österreicher ins Ausland gehen muß, um Anerkennung zu finden. Dabei muß ich selbstverständlich betonen, daß nicht vaterländische Mittelmäßigkeiten gegenüber ausländischen Größen protegiert werden sollen. Das gut österreichische Programm gilt mir in erster Linie. Im steten Zusammenhang mit der Wirklichkeit will ich meine Funktionen ausüben. Von diesem österreichischen Programm will ich niemals abgehen".

Verantwortl. Schriftleiter: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes, Leipzig. — Verlag von Gebrüder Reinecke, Hof-Musikverlag in Leipzig, Königstraße 2. — Druck von Robert Noske, Borna-Leipzig.

Neue Zeitschrift für Musik

Begründet 1834 von ROBERT SCHUMANN

Seit 1. Oktober 1906 vereinigt mit dem »Musikalischen Wochenblatt«

Unabhängige Wochenschrift für Musiker und Musikfreunde

85. Jahrgang Nr. 33|34

Jährlich 52 Hefte. — Abonnement vierteljährlich M. 2.50. Bei direkter Frankozusendung vom Verlag nach Österreich-Ungarn noch 75 Pf., Ausland M. 1.30 für Porto.

— Einzelne Nummern 40 Pf. —

Schriftleitung: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes

Hauptgeschäftsstelle und Verlag: Gebrüder Reinecke, Hofmusikalienverleger

Fernsprech-Nr. 15085 LEIPZIG Königstraße Nr. 2.

Donnerstag, den 22. Aug. 1918

Zu beziehen durch jedes Postamt, sowie durch alle Buch- und Musikalienhandlungen des In- u. Auslandes.

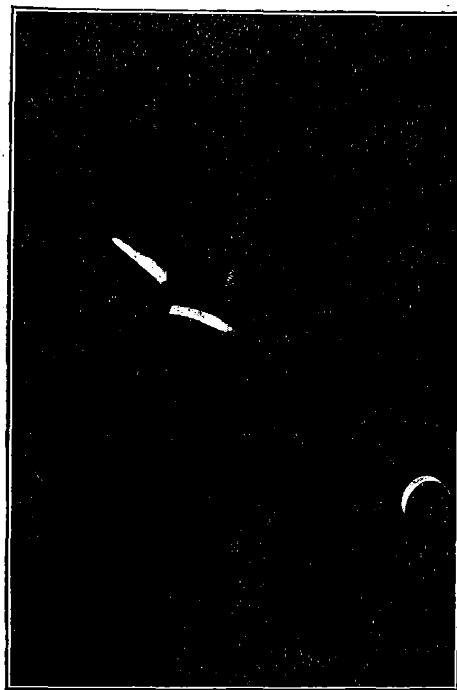
Anzeigen: Die dreigespaltene Petitzeile 30 Pf., bei Wiederholungen Rabatt. Der Verlag des Blattes, sowie jede Annoncenexpedition nimmt solche entgegen

Auf vorgeschobenem Posten

Wilhelm Rohde

Von **Bruno Schrader**

Es gibt bedeutende Musiker, deren Namen in keinem Lexikon zu finden, auch selten in heimischen Zeitungen zu lesen ist, obwohl sie mehr und besseres geleistet haben als viel geringere, für die Frau Fama in die Ruhmestrompete stößt. Sie stehen meist draußen, im fernen Auslande, gleich vorgeschobenen Posten deutscher Musikkultur, trotz ihrer fruchtbaren Tätigkeit vom Mutterlande halb vergessen und nicht mit dem schuldigen Danke belohnt. Einem von diesen gilt die vorliegende knappe Würdigung. Es ist Wilhelm Rohde, einer von den „alten Leipzigern", die noch E. F. Richter und dem unvergeßlichen Carl Reinecke ihre Ausbildung verdanken. Geboren 1856 in Altona, der Vaterstadt seines berühmten Hauptlehrers, wirkte er 1878—1886 in Chicago und Boston und sitzt jetzt im fernen Kopenhagen, von wo aus es schwer ist, in der Heimat Resonanz zu erhalten, zumal sich dort jetzt eine Richtung breitmacht, die allem, was noch zur Musik-an-sich gehört, das Wasser abschneidet. Zwar wurden noch 1904 auf der Tonkünstlerversammlung des Allgemeinen Deutschen Musikvereines in Frankfurt a. M. Rohdes Lieder Op. 20 gesungen und 1907 auf der in Dresden sein Klaviertrio in F moll gespielt, aber die Geister, die dort obenauf sitzen, sind doch nicht der Art, daß sie noch die Existenzberechtigung einer ausgeglichenen Formenschönheit, einer fein geführten melodischen Linie und eines natürlichen Harmonieflusses für die Tondichtung unserer übergenialen Gegenwart anerkennten. Rohdes Kompositionen wurzeln nun allerdings in der alten Leipziger Schule, gleichen aber in ihrer Gesamtheit einem schönen, vielästigen Baume, der zwar durch diese Wurzelung in einen vortrefflichen Boden stets gesunde Säfte erhält, aber dennoch — oder vielleicht gerade deswegen — hoch oben in freier Luft rauscht
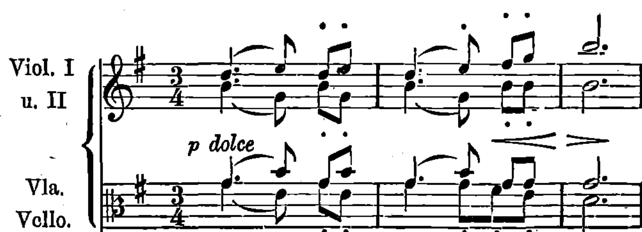


Wilhelm Rohde

Wie so mancher von den Älteren, so erhielt auch unser Komponist seine erste Anregung und Förderung durch Carl Reinecke. Er legte seine ersten drei Lieder, die jetzt im Verlage der Gebrüder Reinecke stehen und als Op. 1 und 2 gelten sollen, dem großen Meister bei einem Besuche auf dem Rochlitzer Berge vor und erinnert sich noch heute gern an „manchen unschätzbaren Wink", den er von ihm erhielt. Carl Reinecke hielt viel von dem jungen Musiker und vertraute ihm sogar den Violinunterricht seines Sohnes Carl an. Die Beziehungen mögen wohl durch Reineckes Vater Johann Peter Rudolph Reinecke vermittelt sein, der in Altona des jungen Rohdes Unterweisung betrieb, ehe dieser nach Leipzig aufs Konservatorium kam. Welch ein ausgezeichneter Lehrer J. P. R. Reinecke war, beweist schon allein die Tatsache, daß sein berühmter Sohn ihm seine ganze vollständige Ausbildung zu verdanken hatte.

Die Auswahl von Tondichtungen, die dem Verfasser dieser kurzen Würdigung vorliegt, zeigt Rohde als vielseitigen Komponisten. Der Vokalsatz scheint in seinen Werken eine bevorzugte Rolle zu spielen. Die drei Lieder Op. 4 (Verlag Chr. Fr. Vieweg) und die drei erwähnten Op. 20 (ebendas.) sind echte Vertreter ihrer Gattung, in der Melodie tadellos deklamiert und gesangsgerecht, in der Begleitung fein und wohlklingend; die Form zeigt eine musterhafte Architektur, das Ganze verstärkt den Ausdruck des Gehaltes der Gedichte. Ähnliches kann den vier Duetten in Kanonform für Solostimmen oder Frauenchor mit Klavier Op. 26 (Tischer & Jagenberg) und den drei Terzetten für Frauenchor oder Solostimmen mit Klavierbegleitung Op. 17 (Chr. Fr. Vieweg) nachgerühmt werden. In letzteren besteht der größte Teil der ersten Nummer wiederum aus einem Kanon (zwischen der ersten und dritten Stimme). Zwei dreistimmige Frauenchöre mit Klavier Op. 10 (Hugo Thiemer) zeichnen sich ebenfalls durch eine feinere, polyphone Stimmenführung aus,

Da alle diese Sachen sehr sangbar sind, sollten sie bei dem keineswegs vorhandenen Überreichtum an dieser Art von Literatur Beachtung finden. Von Stücken für gemischten Chor liegen zwei vierstimmige geistliche Lieder Op. 13 (Carl Simon) vor, die a cappella und auch mit Harmonium- oder Orgelbegleitung gesungen werden können. Das erste ist in einem klassischen Kontrapunktstile, das zweite im homophonen gesetzt. Auch hier überall Wohlklang und Sangbarkeit, zwei heute leider nicht mehr selbstverständliche Vorzüge. Es folgen nun Männerchöre. Zuerst einer Op. 18 „Der Allmacht Hauch" (H. vom Ende) und dann vier Op. 22 (Chr. Fr. Vieweg), alle vierstimmig a cappella, jener kunstvoll, diese schlicht, aber nicht trivial gesetzt. Zwei davon aus Op. 22 — Anderlei Herbste, Kathleen Aroon — erfreuten sich im vergangenen Winter in Kopenhagen, von dänischen Sängern deutsch gesungen, des größten Erfolges. Auf fremdes Gebiet führen die sechs Irischen Volkslieder Op. 3, deutsch und englisch (H. Thiemer), die wieder für vierstimmigen gemischten Chor a cappella gesetzt sind. Ihnen schlossen sich nochmals sechs Op. 7 im Verlage von Raabe & Plothow an. Der Komponist erlauschte deren Melodienmotive selber im Auslande. Der Tonsatz entspricht der Volkstümlichkeit.

Die reiche Ernte auf dem Gebiete der Vokalmusik ließ den Komponisten keineswegs in der Instrumentalmusik rosten; vielmehr sind in dieser seine bedeutendsten Werke zu finden. Es sei da zunächst des Streichquartettes Op. 25 in G dur (Taschenpartitur ohne Verlagsangabe) gedacht. Das ist ein sehr wertvolles Werk, auch wenn man von seiner echt quartettmäßigen Faktur absieht. In jedem Takte frische, gesund empfundene Musik in geradezu klassischer Form und ein stark sprudelnder Born nie ermattender Erfindungskraft. Weß Geistes Kind das schöne Werk ist, zeigt gleich das Eingangs- und Hauptthema des ersten Satzes (Allegro ma non troppo):



Von gleichem Werte sind die übrigen Leitgedanken des Stückes, das sich in rhythmischer Mannigfaltigkeit ergeht und einen interessanten Durchführungssatz hat. Es folgen fünf Variationen (D dur) über ein Amabilethema in zwei Teilen (16 + 20 Takte). Auch da entfaltet der Komponist eine vollendete Meisterkunst und ein unerschöpfliches Erfindungsvermögen. Nicht minder im Scherzo (Quasi Allegretto E moll, Trio A dur) mit einer lebhaft rhythmischen Licht- und Schattenverteilung. Das Finale (Allegro con brio), das eingangs zwischen E moll und G dur schwankt, ist ein schwungvolles Stück; es sichert den Spielern einen sogen. guten Abgang. Wie diesem Werke, so können auch dem erwähnten Klaviertrio Op. 21 in F moll (Chr. Fr. Vieweg) nur einige empfehlende Worte gewidmet werden. Es gehört einer ganz andern, dunklen und leidenschaftlichen Stimmungswelt an. Seine Klavierpartie verlangt einen tüchtigen Pianisten. Der erste Satz, severo e con passione, beginnt wieder mit einer Themamelodie, die Hörer wie Spieler mit sich hinreißt. Er ist ein breit ausgeführtes, gewichtiges Stück, doch ohne Längen. Originell ist der geheimnisvolle Schluß. Der zweite Satz, ein Kantabile in As dur, ist knapper gefaßt, aber tief und eindrucksvoll, voll Anregung in Harmonie und Melos wie in der kontrapunktischen Arbeit. Das Scherzo, „äußerst bewegt und stürmisch", gehört zu den gelungensten seiner Art. Sein Trio (Des dur) bildet einen fein gestimmten, ergreifenden Gegensatz. Das Finale (Allegro affetuoso) ist breit und leidenschaftlich wie der erste Satz. Es schließt das Ganze in ungebrochenem Affekte ab.

An diesem Streichquartette und Klaviertrio bedauert man, daß sie dem praktischen Konzertleben so fern geblieben sind. Das gleiche gilt von zwei entzückenden kleinen Orchesterstücken: Waldstille und Elfenreigen Op. 11 (Tischer & Jagenberg). Darin offenbart sich ein echter Tonpoet und ein Meister, der die Orchesterfarbe so duftig und stimmungsvoll zu handhaben versteht wie heute nur noch wenige. Seine Palette ist keineswegs alten Schlages, das beweist schon allein die Inanspruchnahme der Bläser; aber er erreicht hier mit wenigen Instrumenten mehr, als die wirklich „Modernen" je mit ihren Massenorchestern zuwegebringen. Man mag hier eines feinen Bildes von Thoma gegenüber einer dick bemalten Leinwand von Slevogt gedenken. Das erste Tongedicht, denn um wirkliche Gedichte handelt es sich hier, bedarf zu seinem Ausdrucke außer dem Streichquartette nur der üblichen beiden Flöten, Oboen, Klarinetten, Fagotte und dreier Hörner, deren drittes durch eine Posaune ersetzt werden kann; das zweite hat zwei Hörner und zwei Trompeten, und eine Flöte muß ab und zu mit der kleinen wechseln. Pauken, Harfe, Englisch Horn und was den Neutönern sonst etwa zu diesem Stimmungsvorwurfe nötig sein könnte (wie z. B. die göttliche neumodische Celesta), fehlen. Im ersten Stücke spielt die Flöte eine besondere, ganz situationsgerechte Rolle. Das zweite verlangt eine gewisse leichte Virtuosität der Holzbläser, stellt aber da keineswegs übertriebene Forderungen. Da unsere Orchester oft solcher kleinen Stücke als Zwischennummern bedürfen, seien sie zu den genannten angeregt. Der Schreiber dieser Zeilen hat beim Lesen ihrer Partitur, die, nebenbei bemerkt, in Stich, Druck und Papier wundervoll ausgefallen ist, den Genuß wie beim Lesen Eichendorffscher Gedichte gehabt. Die „Waldstille" ist aber nicht etwa nach einem solchen, sondern nach G. zu Putlitz' „Was sich der Wald erzählt" komponiert.

Umfangreicher ist Rohdes schöne Serenade für Streichorchester Op. 14 (Ries & Erler). Die empfahl einst Theodor Kirchner zur ersten Aufführung in der Hamburger Philharmonie. Sie ist Engelbert Humperdinck gewidmet. Man hat hier eine viersätzige Tondichtung, die zu dem Besten gehört, was je für Streichorchester geschrieben wurde. Der reiche Melodienfluß, die zwanglose Erfindung, die feine Arbeit und der vornehme Stil dieses Werkes sichern guten Aufführungen den Erfolg. Möchten diese Zeilen beitragen, solche zu erreichen! Aber leider steht heute, bei uns in Berlin wenigstens, die Aufführungsmöglichkeit im proportionalen Verhältnisse zur Zahlungsfähigkeit oder Cliquenzugehörigkeit; objektiv künstlerische Gründe kommen da erst sekundär in Betracht. Der erste Satz der Rohdeschen Serenade (Piacevole e con tenerezza, A dur, sechsachtel) mutet wie ein liebliches Pastorale an.

Seine schönen Melodienzüge bewegen sich oft in kanonischer Form. Das innig-ernste Andante (D moll, vierviertel) steigt im bewegteren Mittelteile zum breitesten Vollklange des Streichorchesters auf und nimmt den zartesten Ausklang in Dur. Auch hier weicht der gewählte Schluß von der Schablone ab. Der dritte Satz heißt „Zur Guitarre" (D dur, dreiviertel) und ist ein dementsprechend gesetztes Allegretto grazioso. Dieses reizende Stück wird sicher bei Aufführungen dacapo verlangt werden, falls es fein und pikant gespielt wird. Ein lebhaftes, prickelndes Rondo (dreiachtel) mit einem zarten D dur-Mittelteile krönt die Serenade, deren frischer Zug bis zum letzten Takte ohne Erlahmung anhält.

Rohde hat natürlich auch Klavierstücke geschrieben, aber deren lagen hier keine vor. Wenn bei seinen beiden Kammermusikwerken und seinen beiden Orchesterpartituren länger verweilt wurde, als das bei solchen Anlässen üblich ist, so geschah das in der Hoffnung, doch vielleicht die Aufmerksamkeit auf ein paar Tondichtungen zu lenken, die zu den besten zeitgenössischen Literaturprodukten zu rechnen sind. Möge das deutsche Vaterland da endlich an dem in der Ferne weilenden Sohne seine Pflicht erfüllen!
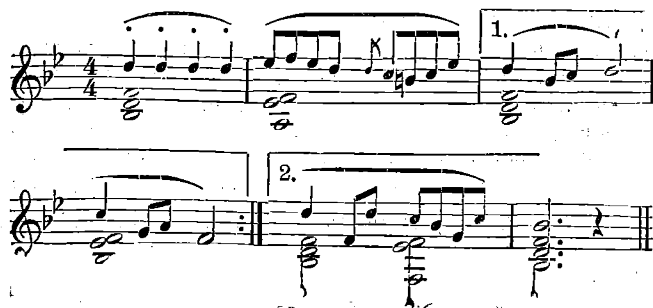


Vox repercussa

Ein Beitrag zur musikalischen Terminologie

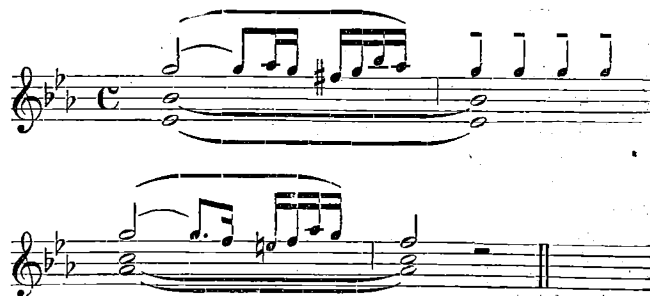
Von **Adolf Prümers**

Die Theorie der Kirchentöne bezeichnet als vox repercussa einen wiederholt angegebenen Ton. Ins Deutsche übertragen, ist es der „vielfache Einton". Dem Wesen und der eigenartigen Gestalt des vielfachen Eintons nachzuspüren, ist ebenso reizvoll wie lohnend: die vox repercussa ist weder nur-kirchlich noch altmodisch; ganz im Gegenteil! Übrigens besitzt auch der protestantische Choral Beispiele für die vox repercussa: „Ein feste Burg" (1529) und „Nun danket alle Gott" (1648). Beide Choräle beginnen mit dreifachem Einton, der schon hier der Melodie steigernde Kraft verleiht. Und die ehernen Stimmen der Kirchenglocken und Turmuhren, was sind sie anders als die vox repercussa Dei! Wo dem vielfachen Einton die Stütze der Harmonie mangelt, da ersetzt sie ihm der Rhythmus. Dieser kann wieder so vielseitig wie möglich sein: vom langsam schweren Glockenschritt über pochende Achtel und aufreizende Dreier (Triolen) des Signals bis zum Zweiundreißigstel-Tremolo der Geigen! Vom langgezogenen Flötenton der Nachtigall bis zum erregten Gackern der Henne — selbst in der Vogelwelt spielt die altehrwürdige vox repercussa eine Rolle seit Adams Tagen. Der Glockenton findet seine Weiterentwicklung im Triangelton, und hier ist die höchste Potenz des vielfachen Eintons der Triangelwirbel.
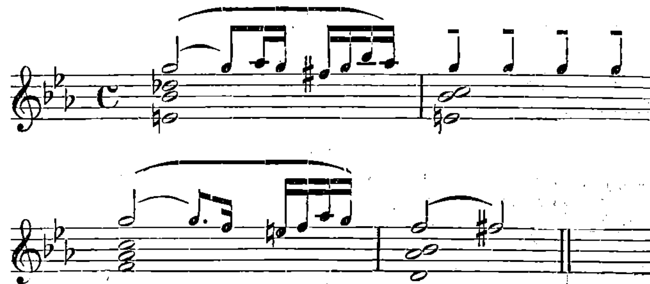
Die logische Überleitung vom rhythmischen Einton zum harmonisch gestützten Einton bildet die melodische Nachahmung des Glockentones, wie sie Offenbach in der „Verlobung bei der Laterne" dargestellt hat.
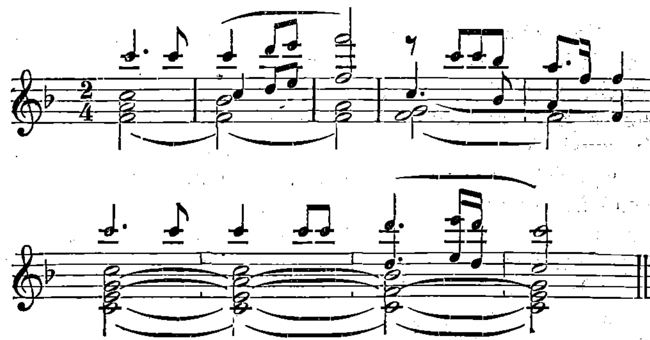


Der vielfache Einton, der hier auf dem denkbar einfachsten Harmonie-Untergrunde steht, wird durch die Phrasierungsvorschrift des gebundenen staccato zum wirklichen Glöckchenton. Eine zweite Phrasierungsmöglichkeit bietet der verstärkte Druck auf den vielfachen Einton, meist auch noch mit crescendo-Zeichen bedacht. Hier handelt es sich nicht um Glocken-Nachahmung; vielmehr ist hier die gesteigerte Wiederholung des Eintons ein seelischer Vorgang, ein sinnliches Schwelgen in der Klangwirkung, ein Aufgehen, Wachsen, Erglühen im Klanglichen. Solange die Harmoniebasis in ruhigen gewohnten Gleisen verläuft, verlangt die Wiedergabe der vox repercussa nur „einen schönen Ton", wie z. B. in dem Diplomatenthema des Lortzingschen „Zaren":



Die melodische Verzierung um den Einton g herum, im ersten und dritten Takt, sind zarteste Ornamente, die das Hauptgebilde, eben den Einton g, doch klar und deutlich erkennen lassen. Modulatorisch ändert sich das Harmoniebild erst vom neunten Takt ab:
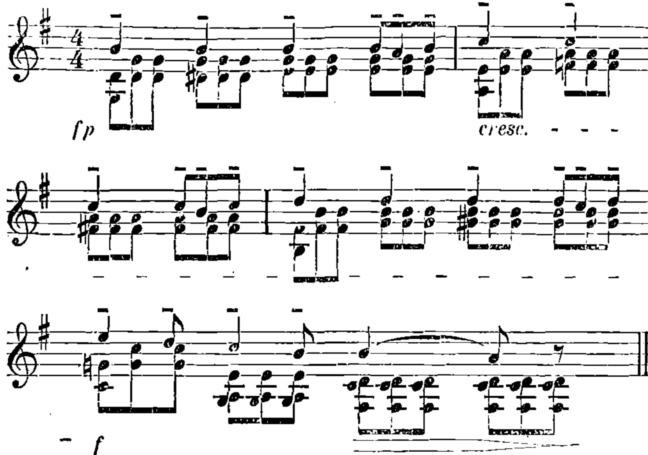


Ganz geringen Harmoniewechsel zum Melodie-Einton c bringt auch folgendes „Tiefland"-Beispiel.



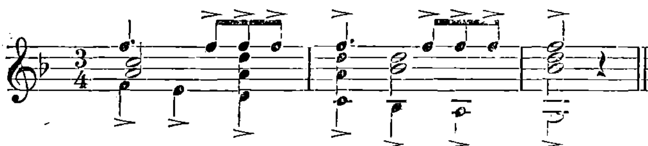
Der vielfache Einton ist hier der Urstoff der Melodie; stets kehrt sie zu ihm zurück, holt sich am Urquell neue Kraft, wandert wieder fort, um bald wieder daheim zu sein. Es liegt etwas Anheimelndes in dieser ständigen Rückkehr zum Einton; ein eigenartiger Zauber liegt über dieser Musik, dessen Lösung nichts anders ist als die reizvolle Wirkung des vielfachen Eintons.

Weit häufiger begegnen wir, besonders in dramatischer Musik, dem gesteigerten vielfachen Einton. Hier ist er nicht nur eine Art „liegender Stimme", hier ist er ganz Temperament, ganz Steigerung, Kraftgefühl und glühendste Empfindung. Naturgemäß verlangt er hier eine kräftigere Untermalung in den Mittel- und vor allem in den Baßstimmen. Eine Steigerung dieser Art, die an innerer Glut der Empfindung ihresgleichen sucht, tritt uns in „Hoffmanns Erzählungen" entgegen — dort, wo der Geist der verstorbenen Mutter aus dem Bild im Zimmer zu Antonia spricht.

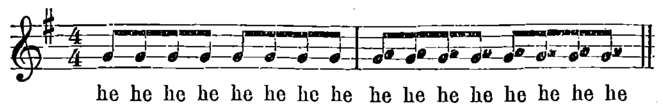


Hier leistet der harmonische Teil mit seinen in Halbtonschritten vorwärtsdrängenden Begleitfiguren große Dienste zur Steigerung des Ganzen. Der Aufbau der Einton-Melodie in Sequenzform birgt abermals eine Steigerung in sich, zu der noch an dritter Stelle die rein dynamische Steigerung bis zum forte hinzukommt.
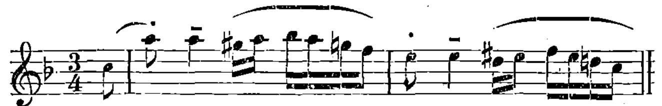
Den Baß zum vielfachen Einton in Sekundschritten abwärts zu führen, ist ein beliebtes Mittel zur Belebung der Unterstimme; wir begegnen ihm in Märchen und Volksgesängen. Bis zur Septime führt Mascagni in seinem „Intermezzo" den Baß jener glutvollen, fast brutal wirkenden vox repercussa:
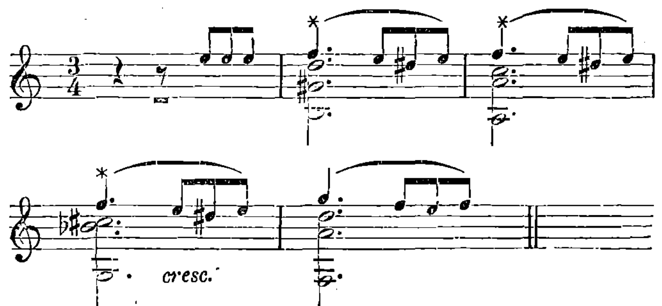


Komische Wirkung erzielt Lortzing in seinem Hymnus auf Zar Peter durch starke Hämmerung auf den vielfachen Einton c in Oktaven: „Heil sei dem Tag, an welchem du bei uns erschienen". Weber hingegen benutzt den vielfachen Einton im staccato-Einklang, später Zweiklang, als die Weiber ihr klassisches „he he he he" dem Freischütz-Kandidaten spöttisch zurufen:



Wieder anders, zur größeren Ausmeiselung des melodischen Rhythmus, verwendet Beethoven in der Polonaise Op. 8 den vielfachen Einton:
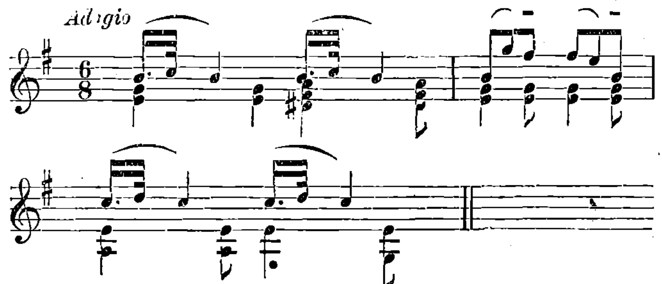


Die vox repercussa erscheint zuweilen auch als Akzentspitze der melodischen Linie; als Beleg möge Lortzings Walzer des van Bett („Wie so schön die Worte fließen") hier Platz finden:



Auch hier bekräftigt der Harmoniewechsel die Melodie in ihrem eigensinnigen Dünkel.

Endlich tritt der vielfache Einton in Verbindung mit der oberen Sekunde auf; diese Ausschmückung nimmt ihm nichts von seinem eigentlichen Charakter. Goltermanns Cello-Romanze Op. 17 möge als Beleg dienen:



Hier zeigt sich der Übergang des vielfachen Eintons zum Triller, der nach unseren bisherigen Erörterungen wohl als vielfacher Zweiton ausgesprochen werden kann. Die Verdeutschung und neuzeitliche Analyse der vox repercussa führt der musikalischen Terminologie im vielfachen Einton eine Neuprägung zu, die in Fach- und Laienkreisen willkommen geheißen werden dürfte.

Musikbriefe

Aus Baden-Baden

Von Hans Schorn (Baden-Baden)

Ende Juli

Nachdem während der letzten Kriegsjahre die üblichen Musikfeste hier ganz aussetzen mußten, hat diesen Sommer die städtische Kurverwaltung den Versuch gemacht, wieder an die alte Tradition anzuknüpfen. Zu einer Zeit allerdings, wo sonst die Konzertsäle geschlossen zu sein pflegen und eine allgemeine Konzertmüdigkeit um sich greift, rief sie drei unserer berühmtesten Dirigentenpersönlichkeiten, um Gelegenheit zu geben, in aufeinanderfolgenden Konzerten in die Geheimnisse ihrer Priesterschaft einzudringen und ideale Auffassungen klassischer Kunstwerke dem Publikum darzubieten. Unter den Führern zu Freiheit und Licht war wie natürlich Arthur Nikisch der größte Erfolg beschieden, auch dann, wenn man davon absieht, daß es alltägliche Sitte geworden scheint, ihn übertrieben zu feiern

und seine Tugenden populär zu mißbrauchen. Aber seine Eigenschaften als aufrichtigster Ratgeber des Orchesters traten unter den eigenartigen Umständen der Veranstaltung, die mit einem für den Augenblick schnell von überallher verstärkten, durchaus nicht erstklassigen Instrumentalkörper rechnen mußte, so glänzend zutage, daß das erzieherische Moment seiner genialen Stabführung weitaus dominierte. An dieser Stelle ist es kaum nötig, das Gesagte noch zu beweisen. Beethoven, Brahms, Wagner boten außerdem günstige Bedingungen, an Oftgehörtem den eigenartigen Umschlag von Quantität in Qualität zu beobachten und in überzeugender Klarheit das Imperium Nikischs auf sich wirken zu lassen. Von dem fruchtbaren Felde, das Ferdinand Löwe (Wien) seit Jahrzehnten zu bebauen begonnen hat, brachte ein zweites Konzert dankbar aufgenommene, genußreiche Proben: Anton Bruckners vierte Sinfonie, die man wohl selten mit soviel Liebe und Warmherzigkeit interpretiert hört. Es ist anzuerkennen, daß F. Löwe sich trotzdem von einer irrigen Einschätzung der echt romantischen Grundzüge freihält, nur deutlicher die inneren Zusammenhänge aufzeigt und nichts verzeichnet, vielleicht gerade deshalb aber als ernster Verkünder imstande ist, Bruckner zu persönlichem Erlebnis zu gestalten. Auch Löwes Stabführung kennzeichnet sonst (hier bei Beethoven und Wagner) eine wahrhaft geniale Überlegenheit, die nicht durch die geringste Gefühlsschwankung zu erschüttern ist, eine unzweideutige Energie und musikalische Hochspannung. Den beiden großen reproduzierenden Künstlern ging in Hans Pfitzner ein Meister des Tones voraus, der auch als Komponist eine ungeheure Entwicklung hinter sich hat. Pfitzner steht mit seinen Werken auf einsamer Höhe, weiß aber auch als Dirigent in schlichtem Einverständnis mit dem ihm willig folgenden Orchester Richtiges und Wahres zu schaffen. Sein oft seltsames Verhältnis zur Mitwelt und Mitkunst läßt besonders die älteren Romantikerwerke unter seiner Führung zu einer künstlerischen Tat werden. Mit hinreichender Deutlichkeit hat er uns hier den rechten Weg zu Schumann gezeigt; daß er jedoch nicht mit einseitiger Hochschätzung für ihn allein einzutreten weiß, bewiesen vor allem die eigenen urproduktiven Musikelemente seiner Arbeiten zu Kleists „Käthchen von Heilbronn", die nicht nur ihrer poetischen Form halber größte Aufmerksamkeit verdienen, sondern auf solidem Fundament selbständige Lösungen des auch psychologisch so schweren Gedankenproblems ankündigen. Bei Pfitzner zeigte sich übrigens wieder einmal die Unsinnigkeit der rein theoretischen Behauptung, daß die Komponisten die schlechtesten Interpreten ihrer Werke sein sollen.

Das Einheitsprinzip der Veranstaltung wurde im letzten Konzertabend von Vera Schapira durchbrochen, die allerdings, ohne die von der Partitur geforderte Idealität ganz zu erreichen, sich einen großen Erfolg mit Sergei Rachmaninoffs zweitem Klavierkonzert erspielte. Eine restlose Lösung der schwierigen technischen Aufgabe brachte eher Listzs Ungarische Fantasie, irgendwelches stärkere musikalische Gegengewicht vermißte man bei der zugegebenen Donauwalzerparaphrase. Selbstverständlich imponierte das kraftgeniale Ausdrucksvermögen der Hofpianistin. Paul Hein wollte im orchestralen Teil aus dem musikalischen Vermächtnis R. Volkmanns einen Schatz heben. Ohne pietätlos zu sein, muß aber dessen zweite Sinfonie (Bdur) als veraltetes, von keiner leidenschaftlichen Aufopferung beherrschtes Werk abgelehnt werden. (Wir sind anderer Meinung und haben diese gelegentlich der letzten Aufführung im Gewandhause ausgesprochen. Die Schriftleitung.) Das städtische Orchester, auch diesmal erheblich verstärkt, zeigte sich seiner Aufgabe gewachsen und verdient überhaupt für die Durchführung aller ihm leider jetzt so ungewohnten Aufgaben gebührende Anerkennung.

Überraschen wird die Mitteilung, daß die städtische Kurverwaltung, die im vorigen Herbst den Bühnensaal mit einer Neuinszenierung des Ringes einweihte und jetzt mit dem Konzertzyklus dort große künstlerische Genüsse bot, im August am gleichen Ort — Operettenfestspiele veranstaltet.

Aus Breslau

Von Dr. Fritz Prelinger

Solistenkonzerte

Mitte Juli

Naturgemäß überwog die Zahl der Solistenkonzerte die der großen Konzerte. Die vorzüglichsten Künstler, die Deutschland jetzt zählt, kamen und fanden in den meisten Fällen eine begeisterte Aufnahme. Die Urteilskraft unserer Stadt dürfte sich von den anderen Städten kaum unterscheiden. Für das ganz Große hat sie unmittelbares Verständnis; in dem Fall ist dies kein eigenes Verdienst, da eben die große Kunst gesiegt hat. Ein großer Name kann freilich auch hypnotisch wirken. Unbekannteren gegenüber verhält sie sich zurückhaltend. Den stark sinnlichen Eindrücken, wie schöne Stimme oder verblüffende Virtuosität, vermag sie nicht immer Ruhe genug zu bieten, so daß hier — wie überall — auch Künstlererscheinungen zu Lieblingen werden können, deren Bedeutung nicht im Kunstausdruck liegt. Die Anzahl derer, denen die Kunst eine heilige Sache ist, ist auch in unserer Stadt eine kleine. Bei den Künstlern aber steht Breslau in dem Ruf, ein schwer zu erstreitender Boden zu sein. Dieser Ruf schadet nicht, er reizt zur Anspannung aller Kräfte und führt auch selbst in größere Höhen.

Die bei weitem meisten Abende waren Liederabende. Zu der stärksten Anziehungkraft hat es in den beiden letzten Jahren der Münchener Paul Bender gebracht. Die Schönheit seines Organes, die Fülle seiner Kraft und die Innerlichkeit seines Vortrages macht sein Singen zu einem Vorgang echtester Natürlichkeit. Ein Lied von Schubert oder von Brahms' oder eine Loewesche Ballade, auch noch so oft von ihm gesungen, wirkt stets wie etwas Nagelneues. Gleichwertig in der Gunst enthusiasmierter Zuhörer steht Elena Gerhardt da, die mehrere Abende gab, von Alfred Simon aus Leipzig feinsinnig begleitet. Eines von diesen Konzerten war ein Weihnachtsabend, zu dem große und kleine Kinder geladen und auch gekommen waren. Emil Mamelok vom Stadttheater von Leipzig bereicherte den Abend durch Deklamationen. Julia Culp mit Coenraad V. Bos am Klavier spendete einen Brahms-Abend und erntete mit ihrer sublimen Kunst reichsten Beifall. Vergleichen sollen wir nicht. Trotzdem aber beschäftigte die Öffentlichkeit lange die Frage, wer von den beiden Künstlerinnen, die als die ersten Liedersängerinnen Deutschlands gelten, den Vorrang habe, ob die stärkere Leidenschaftlichkeit Elena Gerhardts die größere Kraft sei oder Julia Culps klassische Vortragsart. Die Frage wurde nicht beantwortet. Einen allergrößten Erfolg ersang sich Sigrid Hoffmann-Onegin aus Stuttgart, von ihrem Manne ganz wunderbar begleitet. Diese Stimme, vielleicht augenblicklich die schönste in Deutschland, hat es im Nu allen Zuhörern angetan. Edele Vortragskunst und ein sehr interessantes Programm haben den Genuß zu einem vollkommenen gemacht. Auch Emmy Leisner, die, begleitet von Karl Straube, Lieder von Brahms, Beethoven, Schubert und Wolf sang, steht in erster Reihe und wirkte durch den Adel ihres Vortrages. Einen sehr wertvollen Abend gab Gertrud Meinel, eine Sängerin von starken intellektuellen Eigenschaften, mit einem Pfitzner-Abend. Prof. Hans Pfitzner war selbst mitgekommen, auch Heinrich Kiefer. Mit diesem spielte Pfitzner seine Cellosonate Op. 1, der Sängerin begleitete er eine große Anzahl eigener Lieder. Der strengen Kunst Pfitzners, die in Breslau noch nicht tiefe Wurzeln geschlagen hat, sind durch diesen Abend neue Anhänger gewonnen worden. Zu den beliebtesten Sängern gehört in Breslau Josef Schwarz von der Königl. Oper in Berlin. Das wundervolle Organ des Sängers läßt dies begreifen. Würde damit ein edler Vortrag und ein vornehmer Geschmack verbunden sein, Jos. Schwarz müßte ein allererster Künstler werden können. Eine sehr interessante Folge von Konzerten veranstaltete der Schreiber dieses Berichtes. In der Absicht der Zeit einen deutlichen Spiegel vorzuhalten, welch reiche unverwüstliche Kraft unser Volk im deutschen Liede besitzt,

wurden unter dem Namen: „Aus der Blütezeit des deutschen Kunstliedes" acht Abende eingerichtet, für jeden Abend nur ein Komponist ausgewählt. Eine große Einheitlichkeit und ein starker Eindruck war dadurch gewonnen worden. Freilich konnten nur die wichtigsten Höhepunkte in Aussicht genommen werden. Den Anfang machte Franz Schubert, gesungen von Martin Abendroth. Ihm folgte Robert Schumann mit Margarete Loewe, diesem Johannes Brahms von Margarete Brandenburg, dann Hugo Wolf von Hans Batteux gesungen. Dieser klassischen Periode folgten die modernen Tonsetzer R. Strauß, gesungen von Luise Hirt; M. Reger: Alice Tanner-Wünsch; Josef Marx: G. Korpulus von Größl; Felix Weingartner: Luci Weingartner-Marcell. Am Klavier saß an allen acht Abenden der Veranstalter. Die singenden Künstler waren mit Ausnahme von Frau Weingartner lauter Breslauer Künstler. Der Zyklus fand viel Beifall. Die Lücken, die die Komponistenreihe aufweist, werden vielleicht im nächsten Jahre in anderer Form ausgefüllt. Von den vielen Liederabenden, die noch statthatten, seien noch besonders erwähnt einer von Elisabeth van Endert, ein wohlgelungener von Alice Cassirer und einer von Marga Burlin. Von Breslauer Künstlern ragten hervor Hans Hilscher, der Schuberts Liederreihe von der schönen Müllerin zum Vortrag brachte; dann Margarete Brandenburg, Luise Hirt, Margarete Loewe und Nora Lüders. Wertvolle Duettenabende gaben Adolf Löltgen und Frau, Marga Neisch und Marie Lorentz-Höllischer, Irmingard Freund Mott und Julia Rahm-Rennebaum.

Nach den Liederabenden kommen gleich an Zahl die Abende der Geiger. Obenan steht Bronislaw Huberman, insbesonders als er mit Eugen d'Albert zusammen einen Beethoven- und einen Brahms-Abend gab. Scharf hinterdrein stellen sich die beiden Abende, die Prof. Dr. G. Dohrn mit Adolf Busch gab. Die Kongenialität dieser beiden Meisterspieler schuf Allerschönstes. Franz von Vecsey schoß in drei glänzend besuchten Konzerten mit seiner unvergleichlichen Technik den Vogel ab. Im Spiel dieses Künstlers überwuchert aber die Virtuosität den edlen Musiksinn. Er macht sich und den Zuhörern Konzessionen, und das ist sehr bedauerlich. Ebenso führt sich auch bei uns stets Prof. Burmester ein, der mit Vorliebe seine eigenen Bearbeitungen violinistischer Kleinkunst spielt. Von großem Werte war auch der Sonatenabend von Art. Schnabel und Herm. Behr; von schönem Erfolg begleitet das Konzert des brillanten Geigers Alfr. Wittenberg. Unter den einheimischen Geigern fielen in ihren Konzerten besonders auf Rudolf Bergmann, Margot Hasse und Steffi Koschate.

Von musikalisch großer Bedeutung waren einige Klavierabende, so vor allem der von der genialen Elli Ney und der großzügigen Kwast Hodapp. Neben diesen machte der Pianist Josef Schwarz durch seine starke Musikalität begründetes Aufsehen. Josef Pembaurs grandioses Liszt-Spiel vermochte aufs stärkste zu fesseln. Auch Ansorges ernstes Klavierspiel machte einen bleibenden Eindruck. Richard Singer bewies sein großes Können in einem Novitätenabend. Alle aber überstrahlte d'Albert, der sich als der Klaviertitane bewies, wie er sich in seinen besten Zeiten den Ruf als größter Klavierspieler erkämpfte. Unter den Klavierspielerinnen Breslaus ragten hervor Aschkowitz-Spiro, Edelgarde Berg und Else Leichtentritt. Interessante Abende auf zwei Klavieren gaben v. Pozniak und Gräfin Dankelmann, Elise Catopol und Dr. Aron und Sikorska und Stockdreher. Edvard Moritz veranstaltete einen eigenen Kompositionsabend, der auf eine selbständige Begabung aufmerksam machte. Als Begleiter nahmen erste Stellungen Dr. W. Aron, O. Plüddemann, Dr. Prelinger. Nicht vergessen sei eine Vorlesung Ludwig Wüllners, der einer ergriffenen Zuhörermenge in wundervoller Vollendung Richard Wagners Tristandichtung darbrachte. Die Kunst Wüllners erreichte es, daß man einige Male die Erinnerung an die Musik verlor. — Auch in der Kirche war manches Wichtige zu hören. Vor allem ein Orgelabend, den der vorzügliche Organist M. Ansorge gab. Nicht nur Orgelwerke führte er auf, auch kleinere Chorwerke, und zwar mit sehr gutem Gelingen. Prof. Arthur Egidi aus Berlin spielte in breiter Darstellung alte und neue Orgelmusik, auch Werke eigener Komposition. Marg. Brandenburg half durch betreffende Gesänge. Auch ein Kirchenkonzert der deutschen Gesellschaft für künstlerische Volkserziehung erregte Aufmerksamkeit. Aus der Fülle der Erscheinungen waren dies die wichtigsten. Über unsere Opernverhältnisse im nächsten Briefe.

Aus Bremen

Von Dr. Joh. Weißenborn

Anfang Juni

Was uns der verflossene Winter außer den besprochenen Konzerten der Philharmonischen Gesellschaft sonst an größeren Orchesterkonzerten brachte, darüber sind nur wenige Worte erforderlich. Im Künstlerverein wurden im November unter Prof. Wendel Brahms' dritte Sinfonie und Strauß' „Don Juan" aufgeführt; bemerkenswert war die Mitwirkung Otto Neitzels; er spielte Liszts „Totentanz", dem er in einer freien Ansprache erläuternde Bemerkungen vorausschickte, die in einer captatio benevolentiae für das vorgetragene Werk gipfelten, und danach führte er sein eigenes Capriccio für Klavier und Orchester in Asdur vor, das einen tieferen Eindruck indessen nicht zu erzielen vermochte. Ein weiteres Konzert desselben Vereins brachte als Hauptwerk Bruckners vierte Sinfonie und außerdem u. a. eine Burleske für Orchester von Ed. Moritz, dem zweiten Dirigenten des Blüthner-Orchesters — eine selbständige, gediegene Arbeit, die unter Leitung des Komponisten eine durchaus wirkungsvolle Wiedergabe fand. Unter den anerkennenswerten und erfreulichen Konzerten des von Walter Stöver geleiteten Instrumentalvereins ist das letzte hervorzuheben, in dem Dr. Rud. Henking mit Beethovens drittem Klavierkonzert und Gertr. Schuster-Woldan mit Mozarts viertem Violinkonzert sich als künstlerisch reife Solisten bewährten.

Kammermusikabende veranstaltete die Philharmonische Gesellschaft mit einem außergewöhnlich anregenden Programm; hervorgehoben seien daraus die Quartette von Beethoven (Esdur Op. 127), Brahms (Amoll Op. 51 Nr. 2) und Smetana (Emoll, Aus meinem Leben), ferner Mozarts Klarinettenquintett in Adur, Schuberts Forellenquintett und Beethovens Septett; neben Prof. Wendel (1. Violine), Konzertmeister Hansen (2. Violine), A. v. d. Bruyn (Bratsche) und Kropholler (Cello) zeichnete sich dabei namentlich der Klarinettist Glänzel sehr vorteilhaft aus. Neue Triumphe erntete das Trio Schnabel-Flesch-Becker; ihre Glanznummern waren diesmal Dvořáks Trio Fmoll Op. 65, Beethovens Kakaduvariationen und vor allem das mit prächtigem Schwung gespielte Trio Op. 99 in Bdur von Schubert. Verdienstlich war die Vorführung des Klavierquartetts Op. 6 in Fmoll von Prinz Louis Ferdinand in einem Kammermusikkonzert des Künstlervereins durch bewährte einheimische Kräfte: Jul. Schlotke (Klavier), Hansen (Violine), v. d. Bruyn (Bratsche) und Kropholler (Cello); die drei eben genannten Vertreter des Klaviers, der Violine und des Cellos gaben überdies einen eigenen Kammermusikabend, der mit Beethovens Ddur-Trio Op. 70 Nr. 1, Mendelssohns Amoll-Trio Op. 49 und Dvořáks Dumkytrio Op. 70 zu den gelungensten Veranstaltungen dieser Art zu zählen war. Eine höchst erfreuliche Abwechselung brachte das vom Künstlerverein veranstaltete Konzert der Bläservereinigung der Königl. Kapelle in Hannover, das mit Beethovens Quintett Op. 16 in Esdur und dem Sextett Op. 6 von Thuille besondere Anregung gewährte; Hervorragendes leistete an diesem Abend auch der Pianist W. Gieseking aus Hannover, der Liszts Franziskuslegende mit überzeugender Kraft und Anschaulichkeit wiedergab.

Sonaten für Klavier und Violine spielte Henny Bromberger mit Eva Bernstein technisch wie geistig sehr tüchtig (u. a. Brahms Op. 78 in Gdur). Eine hervorragende Gestaltung

fanden alle drei Klavier-Violin-Sonaten von Brahms durch Prof. Wendel und Prof. Skalitzky im Künstlerverein. Weitere Sonatenabende waren der von Prof. Wendel (Klavier) und Alex Kropholler (Cello) mit einer glänzenden Darstellung von Griegs Op. 36 in Amoll und der von Lina Graue (Klavier) und Dr. Sakom, dem Cellisten des Fiedemann-Quartetts, mit einer interessanten Sonate von Birkenstock und zwei Sätzen aus Schuberts Amoll-Sonate, in der namentlich das Cello sich in vortrefflicher Verfassung zeigte.

Aus der Flut der Klavierkonzerte ragten mehrere hervor. Neben Lambrino, der diesmal Schumann spielte und sich dabei vorwiegend nach der heroischen Seite hin hervortat, hörten wir mit hohem Genuß Conr. Ansorge, der einen herzerfreuenden Beethoven-Abend gab und an einem weiteren Abend u. a. mit Brahms' Fmoll-Sonate Op. 5 eine monumentale Leistung vollbrachte. Mit einem schwerwiegenden Programm bestritt Edwin Fischer sein erstes selbständiges Konzert in Bremen, das außer Werken von Bach, Mozart und Chopin Beethovens Appassionata und Brahms' Sonate in Cdur Op. 1 in glänzender Darstellung darbot. Gleichfalls die Appassionata sowie Schumanns Karneval spielte Walter Kauffmann, und mit dem Carneval führte sich auch Günther Homann ein — zwei beachtenswerte junge Pianisten, die über großes technisches Können verfügen. Beethoven (Appassionata), Schumann (Karneval) und Chopin (u. a. 24 Präludien) traktierte Willy (feminini generis) Kühle in zwei Konzerten mit viel Kraft und Virtuosität, aber stellenweise noch ohne die nötige innere Sammlung und Objektivität. In einem ähnlichen Verhältnis stand Hanni Voigt zu Schumann (Kreisleriana) und Copin (Bmoll-Sonate).

Auffallend gering war die Zahl der Violinkonzerte, und von diesen war unserer Zeitschrift nur das des hiesigen Konzertmeisters Hansen zugänglich gemacht, der in Bachs Solosonate Nr. 5 reife Künstlerschaft dokumentierte und in Scheinpflugs Fdur-Sonate Op. 13 mit Jul. Schlotke am Klavier ein in Bremen besonders interessierendes Werk interpretierte. — Um so zahlreicher waren die Gesangskonzerte. Überragende Größen sind uns auf diesem Gebiete im vergangenen Winter allerdings nicht begegnet; aber immerhin hat sich eine ganze Reihe von Vertretern hoher Gesangskultur hier hören lassen, unter ihnen in erster Linie Valborg Svärdström, die außer Schumann und Schubert vor allem Grieg in künstlerisch reizvollen Bildern erstehen ließ. Mit einer neuen Turmballade: „Die versteinerte Seele" von Ferd. Pfohl machte uns Claire Kahn-Chodowiecki bekannt. In einem gemeinsamen Konzert hatten Käte v. Schuch und Hofopernsänger Alfr. Otto viel Erfolg, allerdings mehr im Einzelgesang, weniger in ihren Duetten, die ein innigeres Verschmelzen der beiden stark individuellen Stimmen vermissen ließen. Bemerkenswert war ein Konzert der feinsinnig empfindenden Sopranistin Ida Maria Eucken besonders ihres Partners wegen, des trefflichen Klaviervirtuosen Walt Jäger, der in Schumanns Fismoll-Sonate Op. 11 und Schuberts Bdur-Sonate eine reife Meisterschaft entwickelte; wenige Wochen später hat er sein vielversprechendes junges Künstlerleben auf dem Felde der Ehre opfern müssen. Vor ausverkauftem Saale sang Jos. Degler Opernbruchstücke und Lieder mit gewohntem Erfolg, der sich vornehmlich auf Liszt und Hugo Wolf (Coptisches Lied II) gründete. Einen Schubert-Abend veranstaltete mit gutem Gelingen Heinz Tobi; einen zweiten bestritt er mit Wolf, Mahler und eigenen Vertonungen die über einen äußerlichen Eindruck nicht hinauswuchsen. Obwohl nicht sonderlich glücklich disponiert, erntete Herm. Gura mit einem Löwe-Abend dank seiner trefflich gemeisterten Vortragskunst rückhaltlosen Beifall. Unter seinem Chormeister W. Wohllebe brachte der Lehrergesangverein Volks- und Burschenlieder in geschmackvoller Auswahl und mit guter Disziplin in einem Frühlingskonzert zu anschaulicher Darstellung.

Von den kirchlichen Konzerten ist das Reformationskonzert des Domchores besonders zu nennen, für das Prof. Nößler hauptsächlich Vertonungen von Luthertexten in wirkungsvoller Auswahl zusammengestellt hatte; eingeleitet wurde es mit dem Meistersingerchor „Wach auf" als Hinweis auf die Wittenberger Nachtigall. Eingeschobene Orgel- und Cellovorträge rundeten das Ganze zu einem harmonischen Gesamtbilde ab, an das alle Beteiligten ihr bestes Können setzten. In der Ansgarikirche führten der Organist W. Hoyermann und der Chor unter J. Schlotke ihre beliebten Konzerte (6) unter reger Teilnahme in anerkennenswerter Weise durch. Eine bedeutende Erweiterung der Orgel, die durch den Einbau verschiedener Koppeln und eine Reihe anderer Neuerungen an Klangfülle und Glanz des Tones wesentlich gewonnen hat und jetzt das bei weitem erste Orgelwerk Bremens ist (Erbauer sind P. Furtwängler & Hammer in Hannover), hat diesen Konzerten einen neuen Anreiz verliehen und wird die Pflege geistlicher Musik, die gerade hier eine mit besonderem Verständnis und Erfolg wirkende Stätte gefunden hat, zweifellos erheblich fördern.

Aus Gent

Von Dr. Max Unger

Ende Juni

Obgleich mein Aufenthalt in Gent nach Absendung meines vorigen Briefes nicht mehr lange dauern sollte, meine ich doch, die wenigen weiteren hiesigen musikalischen Ereignisse von Bedeutung hier noch buchen zu sollen.

Vor allem ein übriges über die angekündigte Veranschaulichung der „Geschichte der Sinfonie", die freilich nicht in so großartig erwarteter Weise vor sich ging; sie fand nämlich nicht, wie irrtümlicherweise berichtet, in der Vlämischen Schauburg, sondern in der Schauburg Pathé statt, wo die gedachte Kapelle des „Gentschen Sinfonischen Kunstkring" sonst die Lichtspiele mit Musik ausstattet. Jedenfalls ist das eine sicher, daß es sich hier trotzdem um eine mittlere Kapelle von ansehnlicher Leistungsfähigkeit handelt. Den Leiter (R. Guillemyn) wird man als jenseits von Gut und Böse stehend beurteilen dürfen. Möglich, daß ihm die gleichförmige tägliche Musiziererei an dem genannten Platze die rechte musikalische Ergriffenheit zurückgedrängt hat; bloße Sachlichkeit der Darstellung überwiegt jedenfalls die Innerlichkeit und Blutwärme des Vortrages. Sonderbar ist es aber, daß er sich dennoch viel geschickter bei der Wiedergabe der neueren Musik anstellte als bei der der alten (womit nicht gesagt sein soll, daß diese glattweg der seelischen Vertiefung entbehren dürfe). Überhaupt mußte man bei der ersten Vortragsfolge, die ganze Sinfonien von Joh. Stamitz, Fr. X. Richter und Anton Filtz sowie Teile aus Sinfonien und Suiten von J. Holzbauer, J. Toeschi, Leop. Mozart, Ph. Em. Bach und Cannabich bot, vielfach mit dem guten Willen fürlieb nehmen. Schon die Besetzung ließ die wichtigsten Forderungen für die Ausführung derartiger Musik außer acht: Vor allem fehlte das Continuoinstrument, auch erschien mir, bei einfacher Besetzung der Bläser trotz mäßiger Streicheranzahl, diese noch zu schwer zu wiegen. Willkommene Abwechslung boten mit gediegenem, fachmännischem Vortrag zwei Einzelspieler: S. Lonque (Viola d'amore) in Stücken von Händel und Milander und Astère Bogaert (Cello) in drei Sätzen aus der ersten Bachschen Suite.

Der zweite Abend machte einen wesentlich günstigeren Eindruck schon deshalb, weil jene Besetzungsbedingungen entweder nicht so sehr ins Gewicht oder ganz wegfielen. Es gab da Sinfoniesätze von Joseph und Michael Haydn und W. A. Mozart sowie die ganze 8. Beethovensche. Arien aus Fidelio und Freischütz waren in Hinsicht auf den Zweck dieser Abende fehl am Orte, ganz abgesehen davon, daß die Sängerin, Frl. M. van Geert, wahrscheinlich eine bloße Musikliebhaberin, künstlerischen Ansprüchen noch nicht genügen konnte.

Füglich ohne solche Abwege vom Leitgedanken brachte der letzte Abend ausschließlich sinfonische Werke, wenn auch notgedrungen, bei der Menge der in Frage kommenden Namen, nur Teile, und zwar aus Sinfonien von Schubert (Hmoll), Mendelssohn (Schottische), Schumann (Nr. 3), Brahms (Nr 3), Borodine (Nr. 1), Saint-Saëns (Nr. 3), Tschaikowsky (Nr. 2), und Dvořák (Neue Welt). Die Ausführung der Sätze, die, so

einzeln stehend, in einer rein künstlerischen (nicht auch lehrhaften) Zwecken dienenden Veranstaltung unmöglich wären, bekundete schon ein innigeres Verhältnis der Musikerschaft zur jüngeren und jüngsten Vergangenheit denn zu den Alten, wenn auch noch, besonders der deutschen Musik gegenüber, das letzte, die tiefste Ergriffenheit, fehlte. Darauf, was diese drei Konzertzettel, die gewißlich ohne jede völkische Parteinahme aufgesetzt worden sind, schon auf den ersten Blick kündeten — auf das geradezu überwältigende Übergewicht der deutschen und österreichischen musikalischen Vergangenheit gegenüber der der anderen Kulturländer —, braucht wohl kaum erst die Aufmerksamkeit gelenkt zu werden. Daß noch einer der größten Neueren, Bruckner, übergangen wurde, wird man den Belgiern um so weniger übel vermerken dürfen, als seine Beachtung selbst bei uns noch vieles zu wünschen übrigläßt.

Die letzte vollwertige künstlerische Leistung, der ich in Gent noch beiwohnen konnte, war ein Sinfoniekonzert in der Großen Schauburg unter Leitung des Hofkapellmeisters R. Hagel. Brahmsens 1. Sinfonie gelang ganz im Geiste des Werkes in reifer, würdiger Wiedergabe durch das tüchtige geschulte Orchester feldgrauer Musiker. Nicht minder liebevoll vorbereitet war die Wiedergabe der Orchestersuite „Aus Litauen" von dem Preußisch-Litauer Max Laurischkus, einer Kette von fünf fein gearbeiteten Gliedern (Idyll, Trübe Stunden, In der Dorfschenke, Liebeslied, Kirmeß) gemäßigt modernen Zuschnitts. Man möchte dieser auch instrumentengerecht erfundenen ansprechenden Arbeit auch in der Heimat Beachtung wünschen. Den Abschluß bildete die (von mir nicht mehr gehörte) erste ungarische Rhapsodie von Liszt. Für Gesangseinlagen sorgte Margarete Schlemüller; ihre Stimme erwies sich in Gesängen von Schubert (Allmacht), Hugo Wolf und Franz als wohlgepflegt, der großen Aufgabe Schuberts vermochte ihre natürliche stimmliche Grundlage aber — das ist eben nur wenigen Auserwählten vergönnt — noch nicht restlos gerecht zu werden.

Rundschau

Konzerte

Dresden Ein Schlußartikel, den wir wegen Raummangels erst jetzt veröffentlichen können, möge den letzten Konzertveranstaltungen gewidmet sein. In den beiden letzten Sinfoniekonzerten in der Hofoper hörten wir Elly Ney van Hoopstraten und Lucille Marcel-Weingartner. Erstere spielte Beethovens Esdur-Konzert und die Esdur-Rhapsodie von Brahms mit männlicher Kraft und rassigem Temperament, und doch auch mit so viel musikalischem Sinn, daß sie im Adagio Beethovens auch die innige Herzenssprache des Meisters wiederzugeben wußte. Frau Weingartner sang zwei Arien aus Figaros Hochzeit und Lieder ihres Gatten, alles recht nett und klar, aber ohne viel Eindruck zu erzielen, was zumeist an dem nasalen Stimmklang gelegen haben mag. Schumanns 4. Sinfonie, Händels Doppelkonzert Nr. 2 und Zarathustra von Strauß waren die orchestralen Gaben, die in Vollendung am Ohr vorüberzogen. — Die zwei letzten Konzerte des Philharmonischen Orchesters brachten unter Edwin Lindners Leitung als Hauptstücke die Cmoll-Sinfonie von Brahms und Beethovens 9. Sinfonie, deren Wiedergabe fleißige Studien und reiches Können verrieten. Moriz Rosenthal spielte Liszt (Esdur-Konzert) und Chopin, die seiner Künstlernatur so recht entsprechen, mit vollendeter Vortragskunst, ferner Wiener Walzer in unglaublich schwieriger Bearbeitung, wobei allerdings nur eine sensationelle Virtuosität zur Geltung kommen mußte. — Im letzten Konzert der Musikfreunde stellte sich C. M. Artz als Gastdirigent an der Spitze des philharmonischen Orchesters vor. Man hörte die Egmontouvertüre, eine acht Tage vorher von demselben Orchester gespielte Brahmssinfonie und das Meistersingervorspiel; namentlich bei der Wiedergabe des Wagnerstückes war deutlich das Bemühen zu spüren, dem Vortrag eine persönliche Note zu geben. Freilich ist das Bestreben nach Eigenart nicht immer gutzuheißen, namentlich wenn man wie Artz darin zu weit geht. Im übrigen ließ sich der künstlerische Zug seiner Orchesterführung deutlich erkennen. Für die erkrankte Vera Schapira war Georg Wille eingesprungen, dessen ausgereifte Vortragskunst sich in Volkmanns Amoll-Konzert und Bachs Ddur-Suite herrlich offenbarte. — Der Tonkünstlerverein hatte in seinen Schlußkonzerten Paul Gräner und Ernst v. Dohnanyi, Ludwig Thuille, Haydn, Beethoven und Siegfried Fall gewählt. Von den beiden erstgenannten Komponisten hörte man schon bekannte Kammermusikstücke, von Thuille sang die mitwirkende Volkssingakademie Chöre, die nur zum Teil völlig gelangen, die Aufgabe — allzu große Höhe der Sopranstimme — war für die Damen doch wohl zu schwierig. Sehr gut spielten Dresdner Künstler ein Haydnsches Trio und das Strieglerquartett Beethovens Streichquartett in Cismoll. In Dresden ist Siegfried Fall noch unbekannt. Kammermusiker trugen sein Streichquartett in Emoll vor, dessen erster Satz der bei weitem wertvollste ist. Ein kleines Thema elegischen Charakters wird zu einem langen Satz durchgeführt, der in seiner Steigerung eine schöne Wirkung bringt. Die beiden anderen Sätze zeigen wenig Eigenart. Viel Freude hatte man bei der Wiedergabe eines Mozartschen Klaviertrios und eines Gesangsquartetts An die Heimat von Brahms. — Zugunsten der Wiederaufrichtung deutscher Gemeinden Südtirols sang die Dresdner Liedertafel Chöre tiroler Tonkünstler, unter ihnen Josef Pembaur in Innsbruck, mit schönem Ausdruck und feinster Ausarbeitung. Zwischendurch las Hofschauspieler Becker Dichtungen tiroler Schriftsteller. Im Stimmklang und Vortrag ausgezeichnet sang die Berliner Hofopernsängerin Birgit Engell eine Reihe Lieder. — Prof. Kluges 25 jähriges Dirigentenjubiläum feierte der Orpheus durch ein Konzert, das reiche Abwechslung bot. An erster Stelle standen Kompositionen Kluges, die erkennen ließen, das man ein tüchtiger Chordirigent und nebenbei ein Tonsetzer sein kann, der wirkungsvolle und künstlerisch feinfühlige Arbeiten schaffen kann. Großes Interesse beanspruchte der Hans Pfitzner-Abend, den Gertrud Meinel veranstaltete und mit dem die ausgezeichnete Sängerin, von Komponisten selbst begleitet, einen starken Erfolg hatte. Die Lieder, die man hörte, legten ein beredtes Zeugnis der prächtigen Künstlernatur des Münchner Tonsetzers ab, es waren Proben einer ernsten und heiligen Kunst. Zum Schluß möge einer Aufführung zugunsten des Jugenddanks gedacht sein, bei der über 500 Schüler und Schülerinnen höherer Schulen den Gesangschor bildeten und etwa 60 als Orchestermitglieder auf dem Podium erschienen. Der kraft- und schwungvolle Eingangschor Sieg mit Orchester von Ludwig wurde unter Oberlehrer Pöhlers anfeuernder Leitung mit heller Begeisterung gesungen. Der Chor zeigte noch in der Wiedergabe der altniederländischen Volkslieder, daß es straffe Disziplin, Aufmerksamkeit und musikalisches Empfinden ermöglichen, solchen Massenchor Jugendlicher zu einer nicht nur richtigen, sondern kunstvollen Lösung schwieriger Aufgaben zu führen. Gleiche Anerkennung verdient das Schülerorchester, das Oberlehrer Holtzegel mit Feinfühligkeit und Bedacht auf alle Nuancen leitete. Es spielte u. a. eine Mozartsche Serenade und Nicolais Festouvertüre, Gaben, die alle Achtung verdienen. Auch die Reigenlieder von 60 Mädchen und die von etwa 40 Schülerinnen und Schülern gesungenen Chöre mit Laute (gegen 20) verrieten Gefühl für Rhythmus und ließen Wohllaut und Ausdruck erkennen. Die einzigartige Aufführung erzielte tiefgehende Eindrücke. Georg Irrgang

Linz Der Musikverein rahmte das Programm seines ersten Konzertes mit zwei Ausschnitten von Bühnenwerken ein. „Don Quixotes phantastischer Ausritt und seine

traurige Heimkehr" von Kienzl weist in der Art von sinfonischen Zwischenspielen einen Umriß von schönliniger und dabei realistischer musikalischer Zeichnung auf. Als zweites die Ouvertüre zu Ritters „Der faule Hans". Erfolgreich gelangte Rob. Fuchs' Serenade in Emoll für Streichorchester zur Erstaufführung. Von dem im Frühjahr 1917 verstorbenen heimischen Komponisten Martin Einfalt wurden die Mittelsätze aus seiner ersten Sinfonie gespielt. Der Eindruck blieb derselbe wie bei der Uraufführung. Weltschmerzmelodik, lichtgedämpfte Harmonik atmet Pfitzners erstes Vorspiel „Fest auf Solhaug". Als Hauptnummer folgte Brahms' Cmoll-Sinfonie. Erfreulich, mal ein Werk von Volkmann zu hören: die stimmungsrechte, tieferschaute Ouvertüre zu „Richard III." Der letzte Abend brachte Mendelssohns Ouvertüre „Meeresstille und glückliche Fahrt", üppig an romantischer Farbenfreudigkeit, Haydns selten gehörte Glockensinfonie (Ddur) und Liszts von berauschender Orchestrationspracht glühende „Ideale". Direktor Göllerich fand für seine Auslegung lebhafte Anerkennung.

Starken Zulauf fand das Sinfoniekonzert der Wiener „Deutschmeisterkapelle". Der bekannte Dirigent Wauck, der scharfliniert den Rhythmus weist, eröffnete mit der dritten Leonorenouvertüre von Beethoven. Wagners „Siegfriedidyll" wäre durch ruhigeres Zeitmaß noch wirkungsvoller gewesen. Die Streicher strahlten seelenvolle Mild- und Weichheit aus. Stürmisch gefeiert wurde Prof. Paul de Conne, der als „Feldgrauer" erschien und Liszts Konzertsolo in Emoll mit rassiger Virtuosität und hinreißendem Schwung (dabei auch mit ungewohnten turnerischen Armschwingübungen) vortrug. „So was kann man nicht spielen, das geht über die Möglichkeit", äußerte sich bekanntlich Henselt über das Opus.... Manches ungewohnt beschleunigte Tempo fiel mir auch in Goldmarks „Ländliche Hochzeit" auf. Edel und agil klang's aus dem Orchester. Begeisterten Jubel lösten Joh. Strauß' „G'schichten aus dem Wiener Wald" aus; überlieferungsecht, wie nur Wiener Musiker einen Strauß-Walzer bringen können, mit den angeschlossenen Kunststakkattopausen auf die schlechten Taktteile, kam das leichte frohe Gemüt, die Eigenart des Wiener Schlages zum Klingen.

Ein Trioabend der Geschwister Pazthory bescherte uns Beethovens Klaviertrio in Esdur Op. 1 und Schuberts melodiesprudelndes Klaviertrio in Bdur Op. 100. Für die Wiener Cellistin Bockmayer war die zwölfjährige Elsa Hilger (Wien) kuragiert eingesprungen.

Ungetrübten Genuß bereitete das Fitzner-Quartett. Meisterhaft stilvoll abgeklärt erstand Haydns Op. 74 Nr. 1. Empfindsam herausgearbeitet die elegisch reine Innigkeit des ersten, die gedämpfte Fröhlichkeit des dritten Satzes in Brahms' Amoll Streichquartett. Zum Ausklang die wundervolle musikalische Landschaftsmalerei, Schuberts „eindrucksvolles Lied an die Natur": „Das Forellenquintett". Zu den Fitznern gesellten sich Hero Stix (von der Wiener Hofoper) und die einheimische erstrangige Pianistin Frl. Eysert. Als Sänger betraten das Podium: der Bariton Wiedemann (Wiener Hofoper) mit geschmackvollem Programm und reifer Kunst; Fr. Dopler (vor 10 Jahren unsere Hochdramatische), braunschweigische Hofopernsängerin, die mit Routine gegen einige widerspenstige Töne ankämpfte; Frl. Musil (früher Primadonna der Wiener Volksoper), die u. a. mit Liedern von Mahler und Marx aufwartete, alles fein säuberlich blitzblank herausgeputzt; Frau Günzel-Dworski (Hamburg-Stuttgart), eine Linzerin, die in der Fremde manches zugelernt hat; endlich zwei Baßgrößen: Paul Bender, der sein kostbares Stimmmaterial ungemein empfindsam und ausdrucksmannigfach zu behandeln versteht (Musikdirektor Frotzler [Brünn] waltete als differenzierender Begleiter) — und Richard Mayr, der gottbegnadete Sänger. Als Abschluß von 18 Abenden in ein paar Wochen — eine Rekordziffer, die bei uns in Friedenszeiten nie erreicht wurde — fand Dr. Schipper (München), dessen Stimme voll milden Klangzaubers mit leisem Weh durchwoben scheint, zahlreichen Zuspruch. Erwähnt seien noch: Meister Hubermann, der mit Neuheiten von Suck und Kryzanowski aufwartete, und der bekannte Wiener Pianist Dachs.

Franz Gräflinger

Wiesbaden Auch in der zweiten Hälfte des Musikwinters gab es in unsern Orchesterkonzerten Interessantes genug zu hören. Außer den stets gern begrüßten Werken der Klassiker, Romantiker und anerkannten modernen Meister fehlte es auch an neueren Werken nicht. Im Theatersinfoniekonzert gelangte unter Mannstädts Leitung die Sinfonie Hmoll von H. Zöllner zu Gehör, und man hat ihre glänzenden äußeren Eigenschaften auch hier zu würdigen gewußt: Sie wurde beifällig aufgenommen. Im Kurhaus brachte der temperamentvolle Karl Schuricht: „Die vier Temperamente" von B. Seckles; das Werk fußt wohl an sich auf einer schiefen programmatischen Idee, doch interessierte die Partitur durch manche witzigen Einfälle, scharfe Kontraste, kühne Modulationen und gelungene Wagnisse der Instrumentation. In Wilh. Maukes „Heldenklage" — einer Art Trauermarsch, von schmerzlichen Stimmungsakzenten, aber auch von siegkündender Trostesweise unterbrochen — ist der elegische Grundcharakter, bei lebensvoller Orchestrierung, mit sicherem Ausmaß festgehalten. Von einheimischen Komponisten kamen zu Worte: E. Wemheuer (ein verdientes Mitglied der Kurkapelle) mit einer „Kleinen Suite nach Liedern aus des Knaben Wunderhorn" — einer recht gewandt geschriebenen Arbeit, die sehr freundliche Aufnahme fand — und Fritz Zech mit einer „Dramatischen Ouvertüre": sie ist bei aller leidenschaftlichen Erregtheit von vornehmer Tonsprache, ernstem Gehalt und maßvollem instrumentalen Farbenauftrag. Der Autor ist in unsrer Stadt als trefflicher Organist und Chorleiter geschätzt. Außerdem hörten wir noch ein neues Cellokonzert von Oskar Brückner, dem Wiesbadener Cellovirtuosen: äußerst effektvoll für das Instrument geschrieben und namentlich in den melodischen Partien sehr anziehend, erzielte es, vom Autor selbst gespielt, stürmischen Beifall. In gleicher Weise hatte Otto Neitzel mit dem von ihm komponierten und vorgetragenen jugendfrischen „Capriccio" glänzenden Erfolg. Doch damit berühren wir schon das Gebiet der Solisten. Unmöglich alle Namen aufzuführen, um so mehr als es sich zumeist um dieselben „Sterne" handelt, die in allen größeren Musikstädten ihr Licht leuchten lassen!

Neuerscheinungen für Wiesbaden waren: der Pianist Edwin Fischer, der als feinsinniger Mozart- und Chopin-Interpret sehr gefeiert wurde; die vorzüglich durchgebildete und anmutig gestaltende Cellistin Lotte Hygiesi; der Stuttgarter Tenorist Karl Oestvig, ein nobler, aber etwas kühler Liedersänger; und gern erneuerte man die Bekanntschaft mit der Kölner Klaviervirtuosin Therese Pott, welche sich jetzt auch als eine höchst beachtenswerte temperamentsprühende Brahms-Spielerin offenbarte. An einigen jüngeren Talenten durfte man wohl seine Freude haben: da war Pia Mayer eine Sopranistin mit hellschimmerndem klangreichen Organ, vorzüglich geschult — auch für kolorierten Gesang — und voll lebhafter Empfindung im Vortrag; auch Eleonore Haß erregte durch ihren sympathischen Mezzosopran unsre Aufmerksamkeit. Unter den einheimischen Künstlern taten sich hervor: der Pianist Cornelius Czarniawsky, der in Kompositionen schwierigster Art von Bach, Schubert, Chopin und Liszt eine wahrhaft glänzende Bravour offenbarte. Kammervirtuos Ernst Lindner — ein Geiger von reifem Können und feinmusikalischem Geschmack; die Sängerin Gussy Aloff, die mit ihrem neugegründeten „Wiesbadener Frauenchor" einige recht gelungene Aufführungen veranstaltete; und unsere Hofopernsängerin Gabriele Englerth, die sich an einem „Brahms-Abend" nun auch als bedeutsame Konzertsängerin erwies: ihre warme, vollblütige Stimme schien ganz aufzugehen in dieser ernsten weihevollen Brahms-Lyrik; der Gefühlsausdruck kam von Herzen und — ging zu Herzen.

Prof. Otto Dorn

Noten am Rande

Die deutsche Oper und die fremdländischen Tonsetzer. Prof. Dr. Wilhelm Altmann, der Direktor der Musikabteilung der Berliner Königl. Bibliothek, beschließt in dem Organ des Deutschen Bühnenvereins, der Deutschen Bühne, seine Untersuchung der Frage, ob die deutschen Opernbühnen der ausländischen Werke bedürfen. Indem er die stattliche Reihe der zur Verfügung stehenden, leider vernachlässigten deutschen Opernwerke durchmustert, kommt er zu dem Schluß: Wir brauchen die Erzeugnisse ausländischer Tonsetzer nicht, um unseren Opernspielplan abwechslungsreich zu gestalten, aber es wäre verkehrt, wenn wir uns gegen gute Werke des Auslandes vollkommen ablehnend verhalten wollten. Dann wirft Altmann einen Blick auf die für den deutschen Bühnenbetrieb in Betracht kommenden ausländischen Opernkomponisten und ihre Werke. Eine große Bereicherung unseres Spielplans hat uns der Böhme Smetana gebracht, dessen „Verkaufte Braut" uns unentbehrlich geworden ist, während der „Kuß", „Dalibor" und vollends „Libussa" sich nicht recht einbürgern wollen. Vielleicht werden auch noch einmal des Böhmen Dvorschak Opern bei uns bekannt werden. Mit großem Interesse hat Altmann und auch Zdenko Fibichs freilich stark national gefärbte Oper „Blanik" gehört. Dieser bereits tote Tonsetzer hat aber auch unter anderem eine „Braut von Messina" geschrieben. Polnische Tonsetzer sind auf der deutschen Opernbühne nie recht vertreten gewesen, selbst „Halka" von Moniuszko kennt man bei uns nicht. Doch wird wohl Rozyckis „Psyche" sich jetzt die deutschen Bühnen erobern. Die Ungarn haben keinen Einfluß auf den deutschen Bühnenspielplan gewonnen; von den uns so nahe verwandten Skandinaviern hat der Däne Enna vorübergehend unsere Theater beschäftigt, dagegen ist des Norwegers Sinding deutsche Oper „Der heilige Berg" bisher nur in Dessau gegeben worden. Unter den Holländern kommt für uns lediglich der in Wien heimisch gewordene Jan Brandts-Buys mit seinen „Schneidern von Schönau" in Betracht. Jetzt, wo man sonst alles tut, um die Flamen zu unterstützen, sollte man sich auch bei uns der Opern von Jan Block annehmen. Von den Russen hat einst Glinka sich mit dem „Leben für den Zaren" manche deutsche Bühne erobert, noch mehr Tschaikowsky mit „Pique Dame" und namentlich „Eugen Onegin". Für Mussorgkis „Boris Godunow" begann sich in Deutschland, ehe der Krieg ausbrach, regeres Interesse zu zeigen, während merkwürdigerweise dies bei den Opern Rimsky-Korssakovs nicht der Fall war. Auch wenn wir wieder mit unseren östlichen Nachbarn in freundlichen Verhältnissen leben werden, wird die russische Oper auf unserem Spielplan sich kaum breitmachen. Für diesen sind englische und amerikanische Opern niemals ernstlich in Betracht gekommen. Wohl aber ist er von der französischen und italienischen auch heute eigentlich noch sehr abhängig. Vorläufig unentbehrlich dürfte uns eigentlich nur Verdi sein.

Ein griechischer Papyrus mit Noten wird von Prof. W. Schubert in den Sitzungsberichten der Berliner Akademie der Wissenschaften veröffentlicht. Der in großer sorgfältiger Schrift geschriebene griechische Text mit Noten fand sich auf der Rückseite einer lateinischen Urkunde aus dem Jahre 156 n. Chr.; man kann annehmen, daß der griechische Text einige Jahrzehnte später entstanden ist. Er enthält nicht ein vollständiges Gedicht mit Noten, sondern drei verschiedene Anfänge oder Abschnitte; der Zweck der Niederschrift war augenscheinlich, Proben von Musik zu geben, es sind vielleicht Beispiele aus einem Handbuch der Musik, die für einen bestimmten Zweck aus einem solchen Buch ausgeschrieben sind. Die Silben der Schrift werden auseinandergezogen, um den Noten Raum zu schaffen. Die griechischen Noten, die durch Buchstaben ausgedrückt werden, stehen über der Zeile und folgen dem Vokal, zu dem sie gehören. Mehrere Zeilen enthalten deutlich unterschiedene Instrumentalnoten. In beiden Systemen kommen der Querstrich als Zeichen der Länge und der Punkt als Zeichen der Hebung hinzu. Bogen unter je zwei Noten bedeuten wohl Bindung der Töne. Einige Zeilen haben durchweg, eine andere zum Teil, einen nach rechts oben gehenden Strich, der wohl die Versetzung in die obere Oktave ausdrückt. Einzelne Zeichen in den Instrumentalzeilen scheinen Pausen zu bedeuten. Die Instrumentalzeilen gehören wahrscheinlich jedesmal zu dem vorausgehenden Gesange; ob sie ein Nachspiel oder die Begleitung des Gesanges darstellen, ist zweifelhaft.

Der alte Bälgetreter und der neue Kantor. Ein Leser schildert in dem Fachblatte des „Thüringer Waldvereins" die Persönlichkeit eines alten Bälgetreters und sein originelles Verhältnis zu dem alten Kantor, mit dem er seit 40 Jahren allsonntäglich die Königin der Instrumente in der Kirche behandelt. Da tritt der alte Lehrer in den Ruhestand, und ein neuer, junger Lehrer an seine Stelle. Als dieser nun am Sonntag zum ersten Male die Kirche betritt, begrüßt ihn der alte Johann Friedrich Queitsch, genannt Hannefriede, mit dem üblichen „Gu'n Morgen, Härr Kanter? Na, wie gieht's an? Was spel mern heite?" Da fuhr ihn dieser barsch an: „Stellen Sie nicht so dumme Fragen; was ich spiele, geht Sie gar nichts an, Sie haben Wind zu machen und weiter nichts!" und stieg auf seinen Orgelthron. Er hatte aber die Rechnung ohne den alten Hannefriede gemacht; kaum waren ein paar Zeilen gesungen, da seufzte das Orgelwerk in ersterbenden Tönen und schwieg gänzlich. Der Kantor zerrte wie rasend am Klingelzuge, und nun setzte die Orgel wieder im vollen Ton ein. Aber kaum waren einige Akkorde verklungen, hörte die Orgel in wimmernden Tönen auf. Erneutes, noch stärkeres Zerren an der Glocke brachte das Werk wieder zum Erklingen, um nach einigen Akkorden wieder zu verstummen, und so ging es abwechselnd fort, bis der Gottesdienst zu Ende war. Kaum aber waren die letzten Kirchenbesucher zur Kirche hinaus, sprang der Herr Lehrer hinter die Orgel und schrie den alten Queitsch an: „Was haben Sie um Himmels willen heute für eine Naht zusammengetreten, das war ja schauderhaft, so eine erbärmliche Treterei verbitte ich mir!" „Härr Kanter, was hammsen gespelt?" fragte der Hannefriede ganz gelassen. „Na, das Lied werden Sie wohl schon oft genug gehört haben: „Wie schön leucht' uns der Morgenstern!" Darauf Queitsch: „Ja, Härr Kanter, sähn Se, da hammersch ja, und ech ha immer geträten: „Ach bleib mit deiner Gnade".

Kreuz und Quer

Berlin. Der Berliner Komponist Bogumil Zepler ist am 17. August in Krummhübel (Schlesien) gestorben. Mehrere Opern, Operetten, Balletts und Lieder haben ihn bekannt gemacht. Besonders verdient machte er sich als Schriftleiter der „Musik für alle" (seit 1906). Zepler war 1858 in Breslau geboren.

Chemnitz. Die Vereinigten Chemnitzer Stadttheater eröffnen ihre diesjährige Winterspielzeit am 1. September mit dem Bühnenweihfestspiel „Parsifal" von Richard Wagner. Unter den darstellenden Mitgliedern des Schauspiels und der Oper sind gegen das Vorjahr wesentliche Änderungen eingetreten. Aus den künstlerischen Plänen der Intendanz für den kommenden Winter sei mitgeteilt, daß als Neuheiten für die Oper erworben wurden: „Ariadne auf Naxos" und „Feuersnot" von Richard Strauß, „Der Stier von Olivera" von Eugen d'Albert, „Der eiserne Heiland" von Max Oberleithner und „Jenufa" von Leo Janacek.

Dresden. Die philharmonischen Konzerte, die von der Firma Ries seit 23 Jahren mit großem Erfolge veranstaltet werden, sollen mit den von dem Kapellmeister Edwin Lindner veranstalteten Sinfoniekonzerten zu einer Konzertfolge verschmolzen werden. Im bevorstehenden Winter werden acht derartige Abende unter der Mitwirkung bedeutender Solisten und unter der Leitung von Kapellmeister Lindner veranstaltet.

— Die Dresdner Oper bringt in der neuen Spielzeit als erste Uraufführung die Oper „Mantje Timpe Tee" von Otto Naumann; dann folgen Erstaufführungen von Eugen d'Alberts „Der Stier von Olivera", Pfitzners „Die Rose vom Liebesgarten" und Graeners „Theophano".

Hamburg. S. v. Hausegger, der bekannte Hamburger Dirigent, ist vom Hamburger Senat zum Professor ernannt worden.

Helsingfors. Aus Helsingfors wird der Tod des hervorragenden St. Petersburger Klaviervirtuosen Alexander Siloti, der vorübergehend auch in Leipzig gewirkt hat und einer der bedeutendsten Schüler Liszts war, gemeldet.

Koburg. Nach der von der Intendanz veröffentlichten Übersicht des Hoftheaters in der Spielzeit 1917/18 haben 262 Vorstellungen in diesem Zeitraum stattgefunden, und zwar ist mit dieser Zahl ein Rekord aufgestellt worden, den man seit dem Bestehen der Hofbühne noch niemals annähernd in einem Jahre erreicht hat. Von diesen Vorstellungen entfallen 138 auf die Koburger und 118 auf die Gothaer Hofbühne; 6 Opernvorstellungen wurden im Stadttheater in Eisenach gegeben. Wie die meisten Bühnen, so hatte auch das Koburg-Gothaer Hoftheater in dem abgelaufenen Spielabschnitt einen glänzenden Besuch zu verzeichnen.

Königsberg i. Pr. Im Rahmen eines sommerlichen Sinfoniekonzertes wurde in Königsberg „Atlantis", eine sinfonische Dichtung von Otto Müller, dem früheren Kapellmeister des Bostonorchesters in Philadelphia, aus der Taufe gehoben. Das Werk ist reich an plastischen, musikalischen Gedanken und effektvoll instrumentiert.

Leipzig. Hier starb am 16. d. M. nach längerer Krankheit der bekannte Musikschriftsteller Dr. Georg Kaiser, der einer der geschätztesten Mitarbeiter unseres Blattes war und vor etwa zwei Jahren von Dresden nach hier übersiedelte. Seine in unserer Zeitschrift erschienenen wissenschaftlichen und feuilletonistischen Aufsätze über Weber als Schriftsteller und sein Verhältnis zum Leipziger Theater, über Caroline von Weber, Joh. Ad. Hasse, Heinrich Schulz-Beuthen, Richard Wagner und Ludwig Geyer, Mathilde Wesendonk, ferner Musikalisches aus E. T. A. Hoffmanns Tagebüchern, Zur Psychologie des musikalischen Wunderkindes und viele andere haben vielfach die Aufmerksamkeit auf ihn gelenkt. Dr. Kaiser, der sich in letzter Zeit als Landsturmmann im Heeresdienste befand erreichte ein Alter von nur 36 Jahren. Von seinen Veröffentlichungen heben wir hervor: die Promotionsschrift über Carl Maria v. Weber und die erste vollständige Ausgabe von Webers Schriften.

— Ein schweizerisches Musikfest wird vom 15. bis 21. September in Leipzig stattfinden. Das Fest soll den Dank Leipzigs für die freundliche Aufnahme zum Ausdruck bringen, die das Gewandhausorchester, das Gewandhausquartett und der Leipziger Bach-Verein mit ihren Konzerten in der Schweiz gefunden haben. Die Veranstaltungen werden im Neuen Theater und im Gewandhaus stattfinden. Es werden nur Schweizer Tonsetzer unserer Zeit (Huber, Andreae, Brun, Barblan, Schoeck, Suter) zu Gehör gebracht werden, deren Werke zum größten Teile von Schweizer Kapellmeistern dirigiert werden. Im Neuen Theater wird die Oper „Ratcliff" von Andreae zweimal aufgeführt werden. Ferner werden größere Orchesterkonzerte, ein Liederabend (Frau Durigo) und ein Kammermusikabend stattfinden. An der Leitung der Aufführungen werden sich auch Geheimrat Nikisch vom Leipziger Gewandhausorchester, Prof. Lohse von der Leipziger Oper und Prof. Straube vom Bach-Verein beteiligen.

München. Der Heldentenor der Münchener Hofoper, Professor Dr. Alfred v. Bary, Königl. Sächsischer Kammersänger und vordem Nervenarzt, zieht sich seiner hochgradigen Kurzsichtigkeit wegen am 1. Oktober von der Bühne zurück. Der Künstler, der allen Bayreuthbesuchern als Tristan und Lohengrin unvergeßlich ist, will seinen ärztlichen Beruf wieder ausüben.

— Der Münchener Kammersänger Dr. Karl Ludwig Lauenstein ist seinen als Hauptmann des Reserve-Infanterie-Leib-Regiments bei den letzten Kämpfen im Westen erlittenen schweren Verwundungen in einem Kriegslazarett erlegen. Er begann seine Laufbahn in Augsburg, als er (eben erst aus der Schule Stückgolds in München kommend) kraft seiner herrlichen technischen Mittel und seiner überragenden Musikalität von dem Leiter des Oratorienvereins, Prof. Wilhelm Weber (der zugleich der Übersetzer des schönen französischen Werks ist), dazu berufen wurde, im November 1912 den „Franz von Assisi" von Pierné zu kreieren. Mit aufsehenerregendem Erfolg schuf Lauenstein die edle Gestalt des Franz, so daß der Komponist, der der Uraufführung seines Werkes beiwohnte, den jungen, hochbegabten Künstler einlud, in Paris Teile des Werks (natürlich französisch) in einem Colonnekonzert den Parisern vorzusingen, wiederum ein nachhaltiger Erfolg. Bei dem durchschlagenden Erfolge, den das Werk bei der Uraufführung in Augsburg hatte, ist es begreiflich, daß es alsbald den Weg durch die deutschen Konzertsäle nahm, und es wäre sicher seinem glücklicheren Vorgänger, dem ersten Kinderoratorium, der „Kinderkreuzzug" an Popularität gleich geworden, wäre nicht zwei Jahre darauf der Weltkrieg gekommen, der wie so manchem Schönen auch diesem ein Ende machte. Lauenstein jedoch war immer Träger der herrlichen Titelrolle des heiligen Franz, und sie wäre wohl so eine Art Reservatrecht für ihn geworden, wäre nicht dieser unselige Krieg dazwischen gekommen. Schon zwei Jahre, nachdem Lauensteins Stern aufgegangen war, konnte er kraft seines eisernen Fleißes und künstlerischen Ehrgeizes, durch Selbstdisziplin und ideales Erfassen seiner seltenen Gabe nach dem höchsten Preise greifen: dem Evangelisten in der Mathäuspassion. Wer ihn hier hörte, wer miterleben durfte, wie Lauenstein diese reine Repitativpartie in all ihrer schlichten und doch wieder so gewaltigen Größe und Schönheit herausgestaltete, der stand vor einer neuen Offenbarung in diesem unsterblichen Werke des großen Thomaskantors. Auch was er in der Wiedergabe des Liedes schuf, gehörte in stets sich steigerndem Maße zum Besten und Nachhaltigsten, was man hören und nacherleben konnte, wie er ja stets in den Urlaubszeiten, die ihm des öftern von der sein hohes Können volleinschätzenden Armeeleitung bewilligt wurden, neben seiner ausgedehnten Konzerttätigkeit mit zähem Fleiß und eiserner Selbstkritik immer höher strebte nach dem wahrhaft Idealen und Vollendeten seiner Kunst. C. W.

Weimar. Am 17. August starb hier Peter Gast im Alter von 64 Jahren. Allgemein bekannt ist Gast, der eigentlich Heinrich Köselitz hieß (geboren 1854 in Annaberg), als intimster Freund Friedrich Nietzsches, der ihn als Komponisten hoch einschätzte. Gast hat mehrere Opern (darunter „Der Löwe von Venedig"), eine Sinfonie, ein Streichquartett, Chöre, Lieder u. a. veröffentlicht. Seit 1900 arbeitete er im Weimarer Nietzsche-Archiv. Besonders bemerkenswert und wichtig ist der Briefwechsel zwischen Gast und Nietzsche (1908 erschienen).

Verantwortl. Schriftleiter: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes, Leipzig. — Verlag von Gebrüder Reinecke, Hof-Musikverlag in Leipzig, Königstraße 2. — Druck von Robert Noske, Borna-Leipzig.

Neue Zeitschrift für Musik

Begründet 1834 von ROBERT SCHUMANN

Seit 1. Oktober 1906 vereinigt mit dem »Musikalischen Wochenblatt«

Unabhängige Wochenschrift für Musiker und Musikfreunde

85. Jahrgang Nr. 35

Jährlich 52 Hefte. — Abonnement vierteljährlich M. 2.50. Bei direkter Frankozusendung vom Verlag nach Österreich-Ungarn noch 75 Pf., Ausland M. 1.30 für Porto.

— Einzelne Nummern 40 Pf. —

Schriftleitung: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes

Hauptgeschäftsstelle und Verlag: Gebrüder Reinecke, Hofmusikalienverleger

Fernsprech-Nr. 15085 LEIPZIG Königstraße Nr. 2.

Donnerstag, den 5. Sept. 1918

Zu beziehen durch jedes Postamt, sowie durch alle Buch- und Musikalienhandlungen des In- u. Auslandes.

Anzeigen: Die dreigespaltene Petitzeile 30 Pf., bei Wiederholungen Rabatt. Der Verlag des Blattes, sowie jede Annoncenexpedition nimmt solche entgegen

Schlechte Geschäftsleute

Von **Emil Petschnig** (Wien)

Verstanden sind darunter unsere Opernbühnenleiter, Musikverleger und Theatervertriebsanstalten, die blind und taub gegen alles, was um sie vorgeht, gemächlich in der Gewohnheit trägem Gleise einherschlendern, nur laute Wehklage erheben, wenn die Defizite immer größer werden, ihre Unternehmungen nicht den gehofften Erfolg haben und die Schuld daran dem Publikum, das in die Operetten und Kinos laufe, sodann dem Mangel an neuen, kräftigen Talenten in die Schuhe schieben, indes doch die Hauptursache des gegenwärtigen ideellen wie materiellen Operntiefstandes bei ihnen selbst, nur in ihrer Gedankenlosigkeit oder Gedankenarmut zu suchen ist.

Es hieße schwärmen, wollte man in unserer merkantilen Zeit von den genannten drei, die Gestaltung unseres gesamten Opernwesens sicherlich einschneidend beeinflussenden Faktoren erwarten, daß ihre Maßnahmen ausschließlich von künstlerischen Erwägungen eingegeben seien, aber selbstverständlich sollte man es finden, daß wenigstens der Standpunkt des klugen Kaufmannes aus ihnen ersichtlich würde, dessen Vorteile, wie alles mit offenem Kopfe in Angriff genommen, gemach ganz selbsttätig auch auf andere, ursprünglich nicht im Zusammenhange damit gedachte, edlere Belange sich übertragen würden. Auch der geringste Krämer wird aufhören, eine Ware zu führen, wenn er merkt, daß die Nachfrage nach ihr mehr und mehr abnimmt, weil die Kunden den Geschmack daran (sei's aus Mode oder anderen Ursachen) verloren haben, und wird bemüht sein, diesem Umschwunge Rechnung zu tragen. Der scharfsinnigere, wagemutigere wird sogar trachten, einen solchen Wandel vorauszusehen, um dementsprechend seine Anstalten zu treffen, ja ihn in seinem Interesse zu beeinflussen, und dank des rechtzeitigen Angebotes bei der durch den Reiz der Neuheit gesteigerten anfänglichen Begehrlichkeit des Publikums ist seinem psychologischen Talente klingender Lohn reichlich sicher. Das gilt von Genußmitteln, Kleidern, Luxuswaren aller Art usw. ebenso wie für die Künste, die als Kinder ihrer Zeit nicht weniger dem uralten Gesetze von Erzeugung und Verbrauch unterworfen sind, und ich denke, die in den letzten Jahrzehnten mehrmals erfolgten heftigen Geschmacksveränderungen haben in Dichtkunst, Malerei und Architektur genug deutliche Spuren hinterlassen.

Nur auf musikdramatischem Gebiete ist von solchen Wechseln wenig oder nichts zu bemerken. Immer noch herrscht in monotoner Einseitigkeit das Wagnersche System, von Strauß und seinen Nachbetern technisch zwar noch überboten, innerlich aber beträchtlich hinter ihrem Vorbilde zurückbleibend. Ja dadurch wurde das vom Bayreuther Meister gegebene Beispiel, welches das reinmenschlich Ergreifende in der Handlung obenan stellte, geradezu verfälscht, denn spärlich nur sind die Werke im jüngeren Opernschaffen, aus denen uns ein Hauch von Gemüt anweht, während gemeiniglich bloß kalt berechnende Mache bemerklich wird, deren gehalt- und gestaltloses Dissonanzengewühl (eine Art Pornographie der Musik), deren erklügelte Effekte schon längst jede Anziehungskraft und Wirkung eingebüßt haben.

Dafür — um nur das auffälligste Beispiel der letzten Saisons anzuführen — übte und übt noch das „Dreimäderlhaus" um so stärkere aus. Weit entfernt davon, eine derartige Ausschrotung der Weisen eines toten Heros der Tonkunst zu billigen, glaube ich, anderseits jedoch auf dem Grunde dieses ungemeinen Erfolges die erfreuliche Tatsache erkennen zu dürfen, daß er zum weitaus überragenden Teile den Melodien Schuberts zu verdanken ist, während frühere Versuche, diesen Komponisten zum Helden eines Spieles zu machen, ohne die von ihm selbst beigesteuerte Musik nur wenig Gegenliebe fanden. Von solchem Standpunkte betrachtet, ist daher diese Bearbeitungswut, der auch schon Schumann, Chopin und Joh. Strauß zum Opfer fielen (die demnach scheint gang und gäbe werden zu wollen), nichts anders als die vollständige Bankrotterklärung unserer modernen ernsten Tonkunst, ein sich selbst ausgestelltes Armutszeugnis derselben, unfähig zu sein, das Bedürfnis nach einem kalt-klaren Trunk aus dem kastalischen Quell wahrer, d. h. von innigem Gefühl befruchteter musikalischer Erfindung, der schon gierig erlechzt wird und den die schalen Pfützen unserer Operettenfabrikation nur unvollkommen zu ersetzen vermögen, zu befriedigen. Sie ist das Eingeständnis ihrer gänzlichen Entfremdung von dem Boden, in dem bisher noch alle großen schöpferischen Kräfte wurzelten: vom Volksgeiste, weshalb, will man zu ihm sprechen, ihn mitschwingen machen (und der dunkle Drang dazu steigert sich unwiderstehlich), Anleihen bei Autoren früherer Epochen für nötig erachtet werden, denen diese Urwüchsigkeit in besonders hohem Grade verliehen war.

Auch die jetzt häufige Verwendung des Rokoko- und Biedermeier-Milieus in Opern und Operetten ist ein Zeichen der Zeit, die sich aus der Hetzjagd unserer Tage wieder nach gemütlicheren Lebensumständen sehnt und solche zumindest im Spiegel der Kunst zu genießen wünscht.

Diese auf dem dramatischen Wege in breite Massen, in Bevölkerungsschichten, welche ehedem vielleicht nie selbst nur den Namen des Wiener Liedermeisters vernommen haben, gedrungene Popularität desselben hat in der Zeit ihres Siegeslaufes vielleicht ein Vielfaches von dem an musikalischer Geschmacksbildung wirklich geleistet, was unsere heutigen „tiefsinnigen“ Musiker — vergeblich — zu erreichen streben. Ein einziges, auf Tonika, Ober- und Unterdominante basiertes Lied triumphiert da mit Leichtigkeit über allen Bombast einer Partitur von mehreren hundert dicht beschriebenen Seiten, wie vor dem schlichtesten Gedichte Goethes oder Heines jeder noch so hochtrabende Wortschwall, dessen Redseligkeit und äußere Prunk nur die innere Leere verbergen soll, ohne Gnade verblassen muß. Bezeichnend genug, daß zuletzt derartige schwulstige Erzeugnisse zu Operntexten besonders bevorzugt wurden.

Der Erfolg des „Dreimäderlhaus“ tut demnach dar, daß man den Leuten sehr wohl (hier stets nur vom musikalischen Teil gesprochen) „freie Kost“ vorsetzen kann, nur muß sie sich eben nicht bloß mit einer „vornehmen Aufmachung“ begnügen, sondern auch Inhalt, Kraft, Saft, Geschmack, Würze haben. Wagners Kunst war seinerzeit ihrer Neuheit wegen gewiß nicht leicht eingängig, und trotzdem hat sie sich verhältnismäßig bald die Gunst des unvoreingenommenen Publikums gewonnen. Ihre erbitterten Gegner waren stets nur die von allen möglichen persönlichen, nur nicht sachlichen Gründen beeinflußten Zunftgenossen ihres Schöpfers, nebstdem die offizielle Kritik. Und wie es war, ist es auch heute wieder, wird es wohl immer sein. Gerade jene, die am meisten über das der neudeutschen Schule bei ihrem Aufstiege widerfahrene Unrecht zetern und rufen, solches dürfe sich nicht wiederholen, daher hinter jeder Durchschnittsbegabung, soferne sie nur unverfroren genug auftritt, ein Genie wittern, gerade sie sind gegenwärtig die Haupthemmnisse einer nur auf völlig anderen Voraussetzungen aufzubauenden rascheren Genesung des deutschen Opernwesens, für die meines Erachtens die tönende Seele des genannten Singspiels den Hinweis auf eines der dazu in Betracht kommenden Heilmittel bietet.

Abertausende Fälle der Kunstgeschichte beweisen, daß der, wenn auch nicht sofortige, dafür später um so nachhaltigere finanzielle Erfolg stets Hand in Hand geht mit dem ideellen Werte einer Schöpfung, daß daher jedes, den Geist außer acht lassende, nur die trockene Zahl in Rechnung stellende, vielleicht ausgedehnter Cliquenwirtschaft vertrauende Unternehmen auf Sand gegründet ist. Sollten die Herren Opernleiter, Musikverleger und Theateragenten, die das höhere Genre zu pflegen den Ehrgeiz haben, durch die Erfahrungen der letzten Jahre gewitzigt, sich dies in einer nachdenklichen Stunde nicht schon selbst gesagt haben? Sollten sie nicht zur Erkenntnis gelangt sein, daß es sich empfehlen würde, in den Personen und deren Leistungen, die bisher ihres bereitwilligsten Entgegenkommens sich erfreuen durften, einen für ihren Geldbeutel gewiß nur vorteilhaften Wechsel eintreten zu lassen? Daß es für sie an der Zeit wäre, loszukommen von einer „Richtung“, die eine Macht usurpiert, die ihr ihrer geistigen Bedeutung nach heute wenigstens nicht mehr zukommt, in der sie sich allein noch durch Terror zu erhalten vermag, durch unduldsame Unterdrückung jeder selbständigen, abweichenden Anschauung, die — sie ahnt es wohl — geeignet wäre, der nur noch künstlich aufrechterhaltenen Herrlichkeit ihrer sich aufs hohe Roß „aristokratischer Kunstübung“ setzenden Impotenz ein jähes Ende zu bereiten?

Und gäbe es zu solcher Umsattelung geeignetere Zeiten als die jetzige und nächstkünftige, da der demokratische Gedanke (so absonderliche Blüten er in seinen Flegeljahren mitunter auch treiben mag) immer mächtiger in der Welt wird und ihr selbsttätig den Boden in denkbar günstigster Weise vorbereitet? Denn immer unbestreitbarer wird die Tatsache, daß, je länger der Krieg währt, desto einschneidendere Verschiebungen in der sozialen Schichtung unseres Volkes Platz greifen, indem durch die hohen Arbeitslöhne, durch die geradezu phantastischen Preise, zu denen landwirtschaftliche und industrielle Erzeugnisse Absatz finden, durch Börsenspekulationen und ähnliche Umstände mehr Leute zu Vermögen gelangen, die in Friedenszeiten nie auch nur entfernt an eine solche Möglichkeit dachten, denken konnten, wogegen der Mittelstand, hauptsächlich die sogen. Intelligenzberufe umfassend und vorher gewissermaßen der Kern des Staatswesens, seither zusehends einer immer erschreckenderen Verelendigung, Proletarisierung entgegengeht. Gemessen an dem Maßstabe der Förderung, die den Künsten von dieser Klasse, dem Bürgertum in dem Jahrhunderte seit der französischen Revolution, die ihm den Aufstieg ja erst ermöglichte, zuteil wurde, liegt freilich kein Anlaß vor, eine besonders hohe Meinung von dessen geistigen Fähigkeiten und Bedürfnissen zu hegen, ward es doch gerade unter seiner Herrschaft der kraß materialistischen Lebensauffassung möglich, die denkbar weiteste Verbreitung zu gewinnen, ward der folgsame, selbstzufriedene, stets auf sein bißchen angeschminkte „Bildung“ pochende Philister das Maß aller Dinge.

Angesichts solch betrübender Erscheinungen mag nun manchen das erwähnte materielle Emporkommen von Individuen, die bisher ihr Leben in untergeordneten Stellungen verbrachten, mit der Hoffnung erfüllen, es werde auch für den Bestand und die weitere Entwicklung der Künste von Nutzen sein dadurch, daß diese in ihnen ein interessiertes und, weil noch unblasiertes, erziehungsfähiges Publikum gewinnen. Wirklich haben namentlich Malerei und Kunstgewerbe bereits Abnehmer an diesen „Kriegsgewinnern“ gefunden, die u. a. bei Versteigerungen für ihre Leistungen, unter die wohl auch mancher Trödel sich einschmuggelte, schier unerhörte Summen boten. Gewiß, das künstlerische Verständnis für das zu Erwerbende oder Erworbene mangelt solchen freigebigen Käufern zumeist wohl noch vollständig. Sie nehmen dies oder jenes Stück, weil es alt, weil es wirklich oder angeblich mit einem berühmten Namen verknüpft ist. Die Sucht, es dem Geburts- oder Geldadel gleichzutun, ist die Haupttriebfeder solchen Vorgehens, das Parvenütum steht wie vor fast fünfzig Jahren in üppiger Blüte. Wer aber wollte leugnen, daß mit den Jahren durch Läuterung des Geschmacks, Übung im Urteil aus einem derartigen Snob ein verständiger Kunstfreund werde, der dann auch die Bedeutung neu auftauchender Talente und Richtungen

treffend einzuschätzen weiß bezw. finanziell und moralisch unterstützt?

Die bildenden Künste also gewinnen bereits durch den sich vollziehenden sozialen Wandel; wie steht es nun in dieser Hinsicht mit der Musik, mit dem Theater? Die namhafteren, die Orchester-, Chor- und unter klanggvollen Firmen gehenden Solistenkonzerte sind stets sehr gut besucht, die Schauspiel- und Opernhäuser in der Regel ausverkauft. Und hat dieser unerwartete Geldstrom auch schon irgendwelchen günstigen Einfluß gezeitigt auf die künstlerischen Programme all dieser Unternehmungen? Wohl, auf den literarischen Bühnen herrscht mit dem materiellen Rückhalt fast totsicherer allabendlicher reichlicher Einnahmen reges Leben, junge, noch unbekannte Autoren, moderne Stürmer und Dränger dürfen ihre dramatischen Gesichte erstmals leibhaftig über die Bretter wandeln sehen, Beifall und Widerspruch wird von den aufgeführten Werken ausgelöst, ästhetische Fragen durch sie wieder zur Diskussion gestellt und so, mag der Wert einzelner Stücke auch problematisch sein, Entwicklung und Fortschritt in ein rascheres Tempo gebracht, gefördert. Denn mit Recht sagen sich die Verwalter der rezitierten Tragödie, Komödie und Tragikomödie, daß das heutige Publikum teils aus Mangel an anderen wie kulinarischen oder Reisegenüssen, auch infolge Licht- und Kohlennot, teils aus Neugierde und wachsendem Gefallen an bisher ungekannten Genüssen die Zuschauerräume füllt und daher bereiter ist, auch ungewohntere, fremdartigere Darbietungen entgegenzunehmen.

Für das gegenwärtige Konzertleben aber bestehen Erwägungen solcher Art nicht. Mit ganz spärlichen Ausnahmen wurstelt es nach der alten Schablone weiter, und leider machen von dieser Rückständigkeit, wie gesagt, auch unsere Opernhäuser keine Ausnahme. Wenn je, wäre jetzt der Moment gekommen, die Leute von der Operette weg wieder ins Lager ihrer gesitteteren, tiefer veranlagten Schwester hinüberzuziehen, ihren Kunsthunger mit besserer Kost zu stillen und so für die Zukunft, in unaufdringlicher Weise eine Hörerschaft heranzubilden, die einem Werke um seiner selbst willen, nicht infolge einer bald verpuffenden Sensation, gerne und daher Dauer verbürgende Gefolgschaft leistet.

Mit dieser Ansicht über die durch die finanzielle Risikolosigkeit ungemein erleichterten moralischen Pflichten, welche eine Musikdramatik pflegende Bühne just jetzt zu erfüllen hätte, so sie überhaupt den Ehrgeiz besitzt, ein tonangebender Faktor im deutschen Kunstleben, kein bloß den Allerweltsspielplan automatisch nachplapperndes Institut zu sein, stehe ich durchaus nicht allein, wie vielleicht mancher anzunehmen geneigt sein mag. Gerade aus Theaterkreisen sind mir von Künstlern, die sich den Sinn für die ideale Seite ihres Berufs noch bewahrt haben, denen daher der heute gang und gäbe nackte Geschäftsbetrieb argen Verdruß bereitet, ganz verwandte Meinungen zur Kenntnis gelangt, aber dieser hocherfreuliche gute Wille (auch ein Symptom der Erneuerung!) findet unter der Herrschaft etwa einer bornierten Intendanz oder eines in musikalischen Dingen nur mangelhaft beschlagenen Direktors bedauerlicherweise nur selten ein Betätigungsfeld.

Wenn die Leitung eines Hoftheaters trotz eindringlichster, nur auf den textlichen und musikalischen Eigenschaften eines Werkes beruhender Empfehlung seitens seines ersten Dirigenten und eines in der gesamten deutschen Musikwelt als mit feinstem Kunstgefühl begabt, vorurteilslos und unbestechlich bekannten Musikschriftstellers dasselbe nicht einmal eines Blickes würdigt; wenn an einem anderen Hoftheater eine Oper als musikalisch wertvoll und ihre Handlung als wohlgeeignet erklärt wird, das Publikum zu interessieren, um dann keinen Finger zu rühren, dieses als brauchbar erkannte und seinen Verfasser zu fördern; wenn diese selbe Arbeit an einem dritten Hoftheater von einem ultramodernen Kapellmeister nach flüchtigster Durchsicht als „unmöglich“ bezeichnet wird, und dieses subjektive Urteil noch Jahre nachher für die entscheidende Stelle Anlaß wird, sogar die Kenntnisnahme eines neuen, einer inzwischen weit vorgeschrittenen Entwicklungsepoche angehörenden Stückes des nämlichen Autors abzulehnen, so werfen solche Tatsachen grelle Schlaglichter auf die Art und Weise, wie unsere Theater „künstlerisch“ geleitet werden und die unmöglich andere Ergebnisse als die eben vorhandenen zeitigen kann. Vor jeder Überzeugung verlangenden Pioniertat scheut man ängstlich zurück, kein Arbeits-, Zeit- und Geldaufwand jedoch ist zu hoch, um an toten, längst mausetoten Opern immer aufs neue Wiederbelebungsversuche anzustellen oder pflichtschuldigst dem an drei und vier Bühnen bereits als ungeeignet erwiesenen schlechten Zeug, das ein Verlag, Vertrieb oder ein Klüngel den Bühnenleitern aufzuschwatzen weiß, noch an einer fünften, zehnten, zwanzigsten die drei Pflichtaufführungen zu bereiten. Wohin man blicke, fast überall entweder nur Verfolgung engherziger Parteipolitik oder schale Mittelmäßigkeit, die selbstverständlich auch immer nur das Mittelmäßige begreifen und um sich versammeln wird.

Mit hundert Laternen wird man heute keinen Liszt auf einem Direktionsstuhl finden, dessen Genie das kleine Weimar eine Zeitlang zum musikalischen Herzen Deutschlands machte, von dessen Theater bedeutsame Erscheinungen wie „Lohengrin“, „Barbier von Bagdad“, „Benvenuto Cellini“ in die Welt wanderten, wie seltene, vergessene Werke der Literatur, z. B. Schuberts „Alfons und Estrella“ neuentdeckt oder wiederbelebt wurden. Keinen Liszt, der den wie alles einleuchtenden, gewöhnlich unbeachtet bleibenden Ausspruch tat: „In der Hast, fortwährend und immer nur Geld zu machen, geben sie (die Theaterdirektionen) noch die Mittel preis, welche sie zur Erreichung dieses Zieles brauchen. Ihr ganzes Korn, selbst das notwendige zur Saat, verwandeln sie in Geld — doch vergeblich werden sie der Ernte harren, wenn sie keinen Samen der Erde anvertrauen, d. h. wenn sie nichts Großes, Bedeutendes fördern oder immer wiederbringen“. Und auch der Kritiker Berlioz wird nicht müde — freilich vergeblich —, auf die anscheinend chronischen Übel in der gesamten Theaterwirtschaft hinzuweisen: „Tausendmal habe ich mich gefragt, warum in allen Ländern die meisten Direktoren so ausgesprochene Vorliebe für Werke haben, welche von wirklichen Künstlern, gebildeten Menschen und selbst von einem Teile des Publikums mit Beharrlichkeit als Produkte einer ziemlich geringen Industrie betrachtet werden, als Produkte, an denen die Arbeit nicht mehr taugt als das Rohmaterial, und deren Lebensfähigkeit im allgemeinen so beschränkt ist. Es kommt nicht daher, daß Plattheiten stets größeren Zulauf haben als schöne Werke, man erlebt ja oft das Gegenteil; es kommt auch nicht daher, daß sorgfältig ausgearbeitete Kompositionen größere Ausgaben erfordern als Schundstücke, es geht ja häufig umgekehrt. Es hängt vielleicht einfach damit zusammen, daß die ersteren von allen Angestellten im

Theater, vom Direktor bis zum Souffleur, Sorgfalt, Studium, Aufmerksamkeit, Geduld und von einigen Personen sogar Intelligenz, Talent, Eingebung erfordern, während die Werke der zweiten Gattung, da sie speziell für die Trägen, Alltäglichen, Oberflächlichen, Unwissenden, Dummen verfertigt sind, natürlich eine große Anzahl von Lobrednern finden. Nun liebt aber ein Direktor vor allem Sachen, die ihm rasch gute Worte und befriedigte Blicke seiner Angestellten eintragen, Sachen, welche jeder kann, ohne sie gelernt zu haben, welche keine eingebürgerte Idee, keine Gewohnheit stören, gemütlich dem Laufe des Vorurteils folgen und kein Selbstbewußtsein dadurch beleidigen, daß sie Unfähigkeiten ans Licht bringen, besonders Sachen, deren Einstudierung nicht allzuviel Zeit beansprucht. Zärtlich liebt er jene Kompositionen, die sich nicht sträuben, welche ihm wie gute Mädchen ja selbst wie zu gute Mädchen entgegenkommen".

So siecht in den Fängen eines feigen, unbegabten, verknöcherten Bureaukratismus die Musikdramatik elend dahin, indessen bestimmt viele junge Kräfte, die sich vor Sehnsucht verzehren, zu wirken, die Neues zu sagen hätten, fähig wären, wieder eine edel-volkstümliche Kunst heraufzuführen und damit der Teilnahme weiterer Kreise an dieser Kunstform aufzuhelfen (die gewiß alle Bedingungen zu breitester Beliebtheit in sich hat, und deren sie verlustig zu machen es beinahe gewaltsam eines ganzen Rattenkönigs von Mängeln und Mißgriffen aller Art bedurfte), feiern und zusehen müssen, wie der Marasmus des modernsten Opernschaffens noch immer protzig wie Gott Mammon im Tempel der Schönheit thront.

Eine neuerdings und mehrorts lebhaft einsetzende Mozart-Renaissance soll da Rettung bringen. So richtig die Empfindung ist, daß nach dem musikalischen Alpdrucke der Neutöner unserem Geschlechte nichts nötiger sei als Werke von der kristallhellen Anmut dieses Licht- und Liebesgenius, so dürfen wir doch nicht übersehen, daß uns von seiner Schaffenszeit mehr denn hundert Jahre trennen, während welcher ein Beethoven, ein Schumann, ein Wagner gewirkt und tiefe Spuren in der musikpsychologischen Verfassung der Gegenwart hinterlassen haben. Ehren wir jenen großen Toten, ja nehmen wir uns die in seinen Schöpfungen niedergelegten, gründlich erprobten Kunstlehren beim künftigen Tondrama wieder zur sicher leitenden Richtschnur, aber vergessen wir über ihn nicht der Lebenden, die diesem Vorbilde nacheifernd der zwar modulationsfähigen, in ihrer Beschaffenheit jedoch unveränderlichen Materie einen neuen, den Geist unserer Tage einzuhauchen streben derart, daß der Fluß der dramatischen Handlung wieder in das feste Bett musikalischer Formen geleitet werde, welches er nur zu sehr zerstörte, seit „Ring" und „Tristan" die ersten Breschen in dessen Dämme schlugen. Einzig von diesem Vorgehen, erfüllt mit modernen Ansichten und Empfindungen, die allein die Aufmerksamkeit von uns Augenblicksmenschen zu fesseln vermögen, kann ein abermaliges, vielleicht sogar nachhaltiges Vergnügen an musikalischer Bühnenkunst erhofft werden. Voraussetzung dafür ist freilich Gedanken- und Gefühlselastizität der zu Führern bestellten bezw. sich dazu aufwerfenden, die Schritt hält mit der Raschheit von Entwicklungen, welche heutzutage ebenso viele Monate als ehedem Jahre beanspruchen, und deren Wechsel nichts so sehr unterliegt als gerade die bekanntlich am schnellsten welkende Kunstform der Oper.

Dürfen wir nach dem jetzt allgemeinen Zusammenbruche unserer entarteten „Kultur" aus den Ruinen das Erblühen eines neuen Lebens für die heimische Musikdramatik erhoffen, müssen wir vielmehr nicht fürchten, daß, wie so oft schon, auch diesmal wieder eine günstige Gelegenheit zur künstlerischen Regeneration unserer Schaubühne verpaßt wird? Jene Erwartung zu erfüllen, diese schlimme Ahnung als hinfällig zu erweisen, wäre nun die schöne und dankbare Aufgabe aller jener, denen diese Zeilen gelten, wennschon nicht als ideal veranlagte Mäzene, so doch wenigstens als auf ihren Vorteil bedachte tüchtige Geschäftsleute.



Denkmäler der Tonkunst in Bayern

Anläßlich der Herausgabe des 30. Bandes veröffentlicht der Ausschuß der Gesellschaft zur Herausgabe von Denkmälern der Tonkunst in Bayern einen (von Dr. B. A. Wallner in München zusammengestellten) rückblickenden Bericht über die bisherige Tätigkeit dieser Vereinigung und die Aufnahme ihrer Publikationen in der künstlerischen und kunstwissenschaftlichen Öffentlichkeit. Die Gesellschaft verfolgt den Zweck, die Schätze zu heben, welche eine wahrhaft großartige musikalische Vergangenheit in Bayern den Nachgeborenen als Erbe hinterlassen hat. Ihr Ziel ist, alle künstlerisch oder entwicklungsgeschichtlich wertvollen Werke dieser Vergangenheit wieder ans Licht zu ziehen und zugleich über die alten bayerischen Meister und die Verhältnisse, unter denen sie geschaffen, wissenschaftliche Klarheit zu verbreiten.

Die Veröffentlichungen wenden sich keineswegs nur an den Musikhistoriker von Fach, sondern insbesondere auch an die gebildete Musiker- und Laienwelt. Der Mitgliederbeitrag beträgt jährlich 14 Mk., wofür unter normalen Verhältnissen in der Regel zwei stattliche Bände in Großfolio geliefert werden; wird nur ein Band ausgegeben, so werden nur 7 Mk. Jahresbeitrag erhoben. Im Buchhandel kommt der einzelne Band auf den doppelten bis dreifachen Preis zu stehen. Den neu eintretenden Mitgliedern räumt der Verlag (Breitkopf & Härtel) die Vergünstigung ein, auch die bisher erschienenen Bände zum Mitgliedspreise beziehen zu können.

Seine hochinteressante „Einführung" in den Bericht beschließt Dr. Wallner:

In Umrissen sollte mit Vorstehendem gezeigt werden welch ein ergiebiges Arbeitsfeld in unseren bayrischen Denkmälern Bebauung gefunden. Zunächst wird wohl der Musikhistoriker eine Fülle neuen Materials in ihnen finden: Beiträge zur Lebensgeschichte der Meister, quellenmäßig gearbeitet mit Wiedergabe der Originaldokumente, ferner mit peinlicher Sorgfalt angelegte Bibliographien, thematische Verzeichnisse und Revisionsberichte, endlich, was das Wichtigste ist, die Wiedergabe der Werke unserer heimischen Tonsetzer. Aber auch der Kulturhistoriker und der Historiker überhaupt werden manches für sie Bedeutungsvolle in unseren Bänden entdecken; denn bei der Herausgabe war nicht die einseitig musikalische oder ästhetische Würdigung maßgebend, sondern es galt, die Werke und die Meister in ihre Zeit und ihre Arbeitsbedingungen einzustellen; denn nur auf diesem Wege ist ein richtiges Urteil möglich. Unsere Denkmäler sollen aber auch Gemeingut der praktischen Musiker und musikalischen Laien werden. Sowohl den Standpunkt der allgemeinen Weiterbildung, die so dringend nötig ist, wenn nicht der Musikbetrieb ins Handwerksmäßige verfallen soll, möchten sie vertreten, sondern auch der praktischen Aufführung, sei es in der Kirche und Schule, im Konzertsaal oder im engen häuslichen Kreise ist hier ein reicher, ja überreicher Stoff geboten. Der Neubelebung kommen auch die fast überall wiedergegebenen Klavierauszüge entgegen. Eine wesentliche Erleichterung bietet auch die gegebenenfalls stets

durchgeführte Ausarbeitung des Basso continuo für Klavier oder Orgel. Endlich finden wir auch eine Anzahl Vokal-, Klavier- und Orgelwerke mit modernen Vortrags- und Tempobezeichnungen, letztere auch mit Registrierungsangaben in eigenen praktischen Teilen zusammengestellt. Daß sich aber Neuaufführungen unserer Denkmälerwerke als lebensfähig erweisen, ergibt sich nicht nur aus mancher obenstehenden Bemerkung; auch hat der Siegeszug vor allem der Sonaten Dall'Abacos und der Mannheimer Sinfonien durch die Konzertsäle bewiesen, daß es sich um Kunstwerke handelt, welche auch dem heutigen modernen Urteile noch volle Bewunderung abzuringen vermögen.

Musikbrief

Aus Wien

Von Prof. Dr. Theodor Helm

Anfang Juli

Als vor ungefähr 20 Jahren Hanslick gelegentlich des von dem Wiener Journalisten- und Schriftsteller-Vereins „Concordia" alljährlich gegebenen Festballes in das als „Damenspende" bestimmte Büchlein folgendes schrieb: „Die tanzende Jugend kennt sich aus: Ihr Meister ist Johann, nicht Richard Strauß!", hätte er sich wohl nicht träumen lassen, daß dereinst dieser Richard eine Walzeroper wie den „Rosenkavalier" schreiben, und gar, daß er auf Veranstaltung derselben „Concordia" am 19. April 1918 einen eigenen „Richard-und-Johann-Strauß-Abend" persönlich dirigieren würde mit folgendem, an Buntheit nichts zu wünschen lassenden Programm: a) Richard Strauß: 2 Militärmärsche; Einleitung zum zweiten Aufzug des Molièreschen Lustspieles „Der Bürger als Edelmann" (alte Fassung); Arie der Zerbinetta aus der Oper „Ariadne auf Naxos" (Frau Halban-Kurz); Walzerfolge aus dem „Rosenkavalier", getanzt von Grete Wiesenthal; b) Johannes Strauß: Ouvertüre zur „Fledermaus"; Frühlingsstimmenwalzer (Frau Halban-Kurz); „An der schönen blauen Donau" (getanzt von Grete Wiesenthal, „Perpetuum mobile" und „Radetzkymarsch" (dieser bekanntlich vom 1849 gestorbenen alten Johann Strauß!). Mitwirkend: Wiener Tonkünstlerorchester. Besuch und Erfolg ganz nach Erwartung: der temperamentvollen Taktführung hätte vielleicht Hanslick selbst freudig applaudiert. Einen Monat nach der sensationellen Richard-Strauß-Woche Dirigenten-Triumph eines anderen gefeierten Musikers, der, obwohl geborener Ungar und in Wien künstlerisch erzogen, doch erst als reichsdeutscher Orchesterinterpret Weltberühmtheit erlangt hat: Arthur Nikisch an der Spitze des mit ihm zugleich vollzählig erschienenen Berliner philharmonischen Orchesters. Letzteres hatte man in Wien zuerst im April 1895 kennen gelernt. Als die „Berliner" 1897 uns zum zweiten Male mit ihrem Gesamtbesuch erfreuten, lernte man nun auch Nikisch als einen ihrer Dirigenten kennen, und erregte er schon damals besonders durch seine eigenartige Auffassung der „Tannhäuser"-Ouvertüre wahre Begeisterung. Und wie gehorchte ihm dabei das schon vor 20 Jahren so musterhaft disziplinierte Berliner Orchester, wie ging gleichsam alles „am Schnürchen" bis in jeden Takt, jede einzelne Note hinab. Und in gesteigertem Maße läßt sich das auch von den ganz ausgezeichneten jetzigen Leistungen der Berliner Philharmoniker sagen, denen ihre Wiener philharmonischen Kollegen nur an Klangschönheit und Virtuosität (besonders der Geiger) überlegen sind, was aber das jedesmal stürmisch applaudierende Wiener Publikum kaum zu merken schien, so groß war der geistige Totaleindruck. Es fanden vom 25. bis 27. Mai drei Abendkonzerte und eine sogen. Matinee der Berliner Philharmoniker statt, welch letztere (die Matinee nämlich) nur Beethoven bot: Egmont-Ouvertüre — Violinkonzert (solistisch vortrefflich von der jugendlichen Erika Morini vorgetragen) —, 5. Sinfonie (C moll): hier namentlich der immer von neuem ergreifende Durchbruch aus „Nacht zum Licht" vom 3. zum letzten Satz von Nikisch überwältigend herausgebracht! Freilich schienen sich dabei auch die Berliner Bläser an Klangkraft im triumphierenden Finale schier selbst zu übertreffen.

Programm der drei Abendkonzerte: I. Beethoven: Leonoren-Ouvertüre Nr. 3 — Mozart: Arie der Susanne aus „Figaro" — Händel: Arie mit obligater Flöte aus „Il pensieroso" — gesungen von Frau Halban-Kurz — Schubert: Sinfonie Hmoll — Beethoven: „Eroika".

II. Weber: Oberon-Ouvertüre — Liszt: Klavierkonzert A dur solistisch von dem jugendlichen Sohn des Meisterdirigenten, Mitja Nikisch, eine staunenswerte technische und geistige Frühreife verratend, mit verdientem stürmischen Beifall wiedergegeben — Tschaikowsky: Sinfonie Nr. 6 (pathétique) — Wagner: „Meistersinger"-Vorspiel.

III. Bruckner: a) Sinfonie Nr. 4 Es dur (die sogen. romantische) Nikisch, von neuem als berufenen Interpreten dieses großen österreichischen Meisters bezeugend, um den er sich schon am 30. Dezember 1884 durch die Uraufführung seiner gewaltigen 7. Sinfonie (E dur) im Leipziger Stadttheater unvergängliches Verdienst erworben, hat er ja damals durch diese Prachtaufführung für den bereits 60 Jahre zählenden und im großen reichsdeutschen Publikum kaum gekannten Bruckner faktisch das Eis gebrochen! — b) Als für Wien Novität: „Max und Moritz", Orchesterburleske von G. Mraczek nach Wilhelm Buschs famoser Lausbubengeschichte in sieben Streichen, von denen aber Nikisch bei der jetzigen Aufführung zwei gestrichen. Das Ganze, unverkennbar von R. Strauß' „Eulenspiegel" angeregt, offenbart auch unleugbar viel eigenes kontrapunktisches und Instrumentationsgeschick, verliert sich aber bei einem oder dem anderen „Streich" — obwohl auch überraschend Witziges bringend — in zu nebensächliches Detail. Mit dem äußeren Erfolg konnte der in Brünn lebende Komponist (der sich auch in Deutschland u. a. mit zwei Opern „Traum im Leben" und „Aebelö" einen Namen gemacht) wohl zufrieden sein. Auch Nikisch wurde für seine treffliche Interpretation der Neuheit lebhaft applaudiert, sein größter Dirigententriumph kam aber zuletzt: die Tannhäuserouvertüre, deren Schlußsteigerung er eben ganz einzig herausbringt, heute, wie es ihm schon vor 20 Jahren hier gelang. Das Publikum stürmte und tobte, rief Nikisch immer von neuem hervor — glänzender konnten die Berliner philharmonischen Konzerte hier gar nicht schließen.

Rundschau

Oper

Graz Das Grazer Opernhaus ist im Krieg ein vortreffliches Geschäftsunternehmen geworden. Wenn einmal im Monat das große Theater nicht völlig ausverkauft ist, darf man schon von einem auffallenden Ereignis sprechen. Dieser Segen, den der Kriegsgott durch seine Erdenlieblinge, die Kriegsgewinner, in die Kassen fließen läßt, legte eigentlich künstlerische Verpflichtungen auf: durch die Heranziehung besonders tüchtiger Kräfte, durch besonders sorgfältige Vorbereitung und Ausstattung der Werke und durch besonders geschmackvolle Zusammenstellung des Spielplanes die Bühne auf eine derart hohe Stufe zu heben, wie dies in Friedenszeiten aus finanziellen Gründen nie möglich gewesen wäre. Allein von einer Erfüllung solcher künstlerischen Verpflichtungen ist kaum etwas zu verspüren gewesen, wie man aus diesem Bericht, der die Zeit von November 1917 bis Mai 1918 umfaßt, unschwer wird ent-

nehmen können. Abgesehen von dem alltäglichen Abklatsch sogenannter Repertoireopern: Aïda, Afrikanerin, Maskenball, Traviata, Hoffmanns Erzählungen, Margarethe, Freischütz, Lohengrin — man beachte, wie spärlich die deutschen Meister gegenüber den romanischen vertreten sind —, erschienen als völlige Neueinstudierungen von Werken, die schon viele Jahre an der Grazer Bühne nicht gegeben wurden, in dieser Zeit: Manon, Tell, Die Weiße Dame, Don Pasquale, Susannens Geheimnis, Das Nachtlager von Granada, Der Trompeter von Säkkingen, Don Juan, Die Entführung — wobei abermals auf das Mißverhältnis zwischen Deutsch und Welsch verwiesen sei. — Einen nachhaltigen Erfolg errang unter diesen Werken eigentlich nur Mozarts Don Juan, der unter Oskar C. Posas wirklich feinsinniger fachmusikalischer Leitung und Julius Grevenbergs tüchtiger Inszenierung mit Adolf Permaen in der Titelpartie etwa zehnmal in Szene gehen konnte. An Erstaufführungen wurden gebracht: Die toten Augen von Eugen d'Albert, Eine florentinische Tragödie von Zemlinsky, Das höllisch Gold von Bittner, Das Loch in der Landstraße von Boieldieu und Der eiserne Heiland von Oberleithner. Die toten Augen brachten es zu einem geradezu beispiellosen Erfolg von 25 ausverkauften Häusern, wofür das geschickte Buch, die farbige, bühnenwirksame Musik, die prächtige Aufführung (Kapellmeister: Ludwig Seitz, Regisseur: Karl Koß) und die lebenswahre Hauptheldin Anny Münchor verantwortlich sind. Die anderen genannten Werke sind gänzlich durchgefallen und vermochten daher eine Auffrischung des Spielplanes nicht zu erzielen. Gastspiele zu bringen, hielt die Direktion kaum für nötig. Außer dem Bassisten Josef von Mansvarda, der als Schmied im Eisernen Heiland eine packende Leistung bot, und Alois Pennarini, der der deutschen Bühne der deutschen Stadt Graz endlich vor Torschluß die Aufführung einiger Werke des Deutschen Richard Wagner ermöglichte, ist nichts zu melden. Pennarini sang den Siegfried, Siegmund und Tristan und ließ in ziemlicher Geschmacklosigkeit dieser Tragödientrilogie ein Satyrschwänzchen folgen: den Schubert im Dreimäderlhaus! Beide Künstler, die einst unserem Ensemble angehörten, wurden gefeiert. Zwei der besten Kräfte unseres Ensembles verlassen uns leider: die Altistin Maria Petzl-Demmer, die an das Hoftheater in Karlsruhe, und der Baßbuffo Oskar Laßner, der an das Stadttheater in Leipzig (beiderseits nach erfolgreichen Gastspielen) verpflichtet wurde. Um unseren Kräftebestand zu ergänzen, ist leider nicht viel geschehen. Da man geistvollerweise erst im April und Mai mit Probegastspielen begann, wo gute Kräfte längst vergeben wurden, könnte man nur von einer Anzahl von Nieten berichten. Von diesen zu geschweigen, seien nur die genannt, deren Gastspiel zu einer Verpflichtung führte: die Koloratursängerin Julie Röhler aus Brünn, die im Rigoletto gefiel, aber keinen völligen Ersatz für die scheidende Tinka Wesel bietet, die Hochdramatische Minna Tube aus Chemnitz, die als Fidelio und Walküre mehr darstellerisch, denn stimmlich befriedigte, und die Altistin Lydia Kindermann aus Teplitz, die als Azucena einen prächtigen jugendfrischen Mezzosopran zeigte. Zu diesen soll noch Alois Hadwiger, der bekannte Bayreuther Parsifal, als Heldentenor treten, den der Militärdienst nach Graz verschlagen hat und der von seinem Kommando die Bewilligung erhalten dürfte, als Sänger aufzutreten. Dr. Otto Hödel

---

Kreuz und Quer

Berlin. Hugo Kaun ist mit der Komposition einer neuen Oper „Der Fremde“ in einem Vorspiel und zwei Akten beschäftigt (Text von Franz Rauch). Von demselben Komponisten ist soeben ein neues Werk für Orchester unter dem Titel „Hanne Nüte, eine Menschen- und Vogelgeschichte“ erschienen; sein großes Chorwerk „Mutter Erde“ gelangt am 12. und 13. Dezember in Dresden zur Aufführung.

— Ludwig Wüllner feierte am 19. August seinen 60. Geburtstag.

Berlin. Konrad Ansorge in Charlottenburg erhielt den Titel Professor.

— Das Deutsche Opernhaus wird auch im fünften Kriegsjahre eine Reihe von Ur- und Erstaufführungen bringen Unter ersteren Fritz Könneckes „Maria Magdalena“ und. M. Neumanns „Herbststurm“, unter den Erstaufführungen Oberleithners „Eiserner Heiland“ und Weiß' „Polnischer Jude“. In neuen Einrichtungen werden geboten: Mozarts „Cosi fan tutte“, Rossinis „Tell“, Herolds „Zampa“, Meyerbeers „Prophet“ und „Das Glöckchen des Eremiten“ von Aimé Maillart.

— „Rosa Zenoch“, Albrecht Schaeffers Gedicht, das die Schicksale des an den Kämpfen gegen Rußland als Wasserträgerin in der Feuerzone beteiligten ruthenischen Heldenkindes schildert, hat Paul Scheinpflug zu einem Melodram für Orchester, Chor, Soli und Sprecher verarbeitet. Die Uraufführung findet im ersten Sinfoniekonzert des Blüthnerorchesters in Berlin am 16. Oktober mit Ludwig Wüllner statt. Das Werk erscheint bei Heinrichshofen in Magdeburg.

— Franz Neumann, der Komponist der „Liebelei“, hat eine neue vieraktige Oper vollendet, die den Titel „Herbststürme“ trägt. Der Text ist nach dem Drama „Äquinoktium“ von Jvo Bojnovic, einem kroatischen Dichter, verfaßt. Das Werk wurde vom Deutschen Opernhaus in Charlottenburg zur Uraufführung erworben.

Bochum. Musikdirektor Rudolf Hoffmann, Direktor des Hoffmannschen Konservatoriums in Bochum, ist von dem altangesehenen Männergesangverein „Eintracht“ in Recklinghausen zum Chordirigenten gewählt worden. Hoffmann errang beim letzten Kaisersingen in Frankfurt mit dem von ihm geleiteten Verein „Schlägel und Eisen“ (Bochum) den für Westfalen bisher höchsten Preis.

Budapest. Der Wunderhornverlag (München) hat ein neues Klavierwerk unseres Mitarbeiters Alexander Jemnitz: „Siebzehn Bagatellen“ zur baldigen Veröffentlichung angenommen.

— Franz v. Vecsey ist in Budapest bei einem Ausflug mit einem Flugzeug gestürzt und dabei so schwer verletzt worden, daß er seine Konzerte für September und Oktober absagen muß.

Darmstadt. Felix Weingartner komponiert zwei neue Opern, die sich „Die Dorfschule“ und „Meister Andräa“ betiteln. „Die Dorfschule“ ist eine einaktige Oper nach einem japanischen Stoff, „Meister Andräa“ eine zweiaktige nach Emanuel Geibels gleichnamiger Dichtung.

— Der Konzertsänger Maximilian Troitzsch wurde zum Kammersänger ernannt.

Godesberg. Der Bungert-Bund, von Freunden des 1915 gestorbenen Musikdramatikers August Bungert gebildet, plant in Godesberg den Bau eines Bühnen-Festspielhauses, zu dem die Gemeinde Godesberg ein Grundstück von vier Hektar erworben hat.

Halle a. S. Das Stadttheater erwarb die Opern „Ilsebill“ von Friedrich Klose und „Die Gezeichneten“ von Franz Schreker zur Erstaufführung.

Karlsruhe. H. W. v. Waltershausens neue Oper „Die Rauensteiner Hochzeit“ wird im kommenden Winter am Karlsruher Hoftheater zur Uraufführung gelangen. Auch eine Neueinstudierung der übrigen Opernwerke des Komponisten „Oberst Chabert“ und „Richardis“ wird vorbereitet. Sämtliche Opern gelangen unter Waltershausens Spielleitung zur Aufführung.

— Das Großherzogliche Konservatorium in Karlsruhe wurde laut soeben erschienenem 34. Jahresbericht im Schuljahr 1917/18 von 1040 Zöglingen besucht. Die Anstalt hat mit dieser Schülerzahl die höchste Besuchsziffer seit ihrem Bestehen erreicht. Von der Großherzogin Luise von Baden und von anderer Seite wurden unbemittelten Schülern zahlreiche Stipendien gewährt. Zwei Todesfälle im Lehrerverband und die Vergrößerung der Schülerzahl führten zur Neuanstellung von sechs Lehrkräften. Im Laufe des Schuljahres 1917/18 veranstaltete das Konservatorium 29 Schüleraufführungen, und zwar 15 Vortragsübungen und 14 Prüfungskonzerte. Das neue Schuljahr beginnt Montag, den 16. September.

Kiel. Die städtischen Kollegien haben beschlossen, dem Konservatorium der Musik in Kiel (Studiendirektor

Dr. Mayer-Reinach) eine jährliche Subvention von 6000 Mk. zwecks Errichtung einer Orchesterschule zu gewähren. Diese verfolgt den Zweck, solchen jungen Orchestermusikern, deren Vorbildung schon weit gediehen ist, in einem einjährigen Kursus den Abschluß ihrer Ausbildung zu ermöglichen. Der Unterricht ist unentgeltlich; die Errichtung der Schule ist nach Friedensschluß in Aussicht genommen.

Leipzig. Zum Schweizerischen Musikfeste (15. bis 21. September) bringt unsere Zeitschrift ein Festheft, das drei Tage vor Beginn des Festes erscheinen wird.

— Maria Schultz-Birch, die durch die Abende „Musik der Zeitgenossen" bekannte Leipziger Altistin, hat eine Berufung an die Großherzogliche Musikschule zu Weimar erhalten und angenommen.

Magdeburg. Im Viktoria-Theater in Magdeburg gelangte das einaktige Singspiel „Fernando" von Franz Schubert zur Uraufführung. Der Magdeburger Musikschriftsteller Dr. Engelke hatte das Werk ans Licht gezogen und einstudiert.

München. Die Bayrische Akademie der Wissenschaften hat eine besondere Kommission zur Sammlung und Erforschung des deutschen Soldatenliedes der Gegenwart gegründet, der vorläufig aus den Zinsen der Samsonstiftung 5000 Mk. überwiesen wurden. Die Akademie folgt damit den Bestrebungen des Verbandes deutscher Vereine für Volkskunde, der seit 1915 im ganzen Deutschen Reiche Erhebungen über das Soldatenlied eingeleitet hat. Die Aufnahme erfolgt durch Fragebogen und persönliche Nachforschungen in den Garnisonen und an der Front. Als technisches Hilfsmittel dient der Phonograph. Auch in Österreich-Ungarn und in der Schweiz (Schweizerische Gesellschaft für Volkskunde) sind Bestrebungen im Gange, den Liederschatz des Soldaten zu bergen.

— Paul Gräner, der Komponist von „Don Juans letztem Abenteuer", hat sich in München niedergelassen und wird dort eine Schule für Komposition eröffnen.

Posen. Unter dem Namen „Clauß-Rochs-Stiftung" wurde von Obergeneralarzt Dr. Rochs und Stabsarzt Dr. Clauß, Chefarzt des Posener Hauptfestungslazaretts, aus bedeutenden Mitteln, die den Genannten zur Verfügung gestellt sind, eine Stiftung für kriegsbeschädigte Dichter, Maler, Bildhauer, Musiker und Bühnenkünstler gegründet, deren Vorteile aber auch allen durch den Krieg in Not geratenen Künstlern zugute kommen sollen. Die Hilfeleistung, auf die nur künstlerische Qualität und Bedürftigkeit ein Anrecht geben, besteht in zeitweiliger Unterbringung in eigenen Erholungsheimen, einmaligen Unterstützungen, kostenlosem ärztlichen und juristischen Beistand, Arbeitsvermittlung, Ehrengaben und ähnlichem. Das erste Heim wird in Schlesien erbaut; ein zweites soll in Bayern, ein drittes im Westen errichtet werden. Zur Erhöhung des Stiftungskapitals nimmt die Stiftung ordentliche Mitglieder auf. Beitrittserklärungen nimmt Stabsarzt Dr. Clauß, Chefarzt des Festungslazaretts Posen (Linnéstraße 2), an.

Salzburg. Die Salzburger Festspielhausgemeinde hielt hier unter dem Vorsitz des Vizepräsidenten kaiserlichen Rates Artaria ihre erste ordentliche Generalversammlung ab. In seinem Festvortrage führte Rudolf Holzer (Wien) aus, daß der Plan der Erbauung eines österreichischen Festspielhauses ein Flug in eine bessere, reinere Zukunft sei. In Salz-

burg solle der künstlerischen Entwicklung eine Freistatt errichtet werden, an der Dichter und Tondichter, Darsteller und Sänger, Regisseure und Musiker, Maler und Bühnentechniker, befreit vom Alltagsbetriebe des großstädtischen Geschäftstheaters und angeregt von Eindrücken landschaftlicher Schönheit, den die mustergebende Kultur des modernen Theaters repräsentierenden Organismus schaffen können. Der Verein umfaßt bereits 400 Mitglieder und verfügt über ein Vermögen von 200000 Kronen.

Straßburg. Zum Operspielleiter der Oper für das Stadttheater in Straßburg wurde Jan Heythekker verpflichtet, der zuletzt drei Jahre Operspielleiter der deutschen Oper an der New Yorker Metropolitan-Oper war, bis ihm bei Kriegsausbruch nebst sämtlichen deutschen Künstlern gekündigt wurde.

Stuttgart. Max v. Schillings arbeitet an einem Melodrama „Die Weise von Liebe und Tod“ nach einem Gedicht von Rainer Maria Rilke. Das neue Werk soll im kommenden Winter in Berlin seine Uraufführung erleben.

Neue Klavierstücke

Von Ilse Fromm-Michaels erschienen im C. H. Jathoverlag (Berlin) Werk 6 u. 7: „Sonate“ und „Walzerreigen“ für Klavier. Beide Tonstücke zeigen modernste Struktur und starke Eigenprägung: kühne Tonfortschreitungen, vorwiegend pikant-herbe Zusammenklänge, überraschende Wendungen. Wer für die „Neuesten“ inkliniert, wird wohl auch an diesen Sachen Geschmack finden. Während die Sonate besonders auf Durchführung des rhythmischen Motivs Bedacht nimmt, tritt in den verschiedenen Sätzen des Walzerreigens die melodische Linie in den Vordergrund. Die Stücke erfordern Hingabe und gute Technik. Btt.

Neue Liedersammlungen

Adolf Müller, Deutsche Volkslieder zweistimmig, Dresden-A. 1917, Verlag der Buchhandlung der Stadtmission.

Diese kleine Sammlung zweistimmiger Volkslieder, die mit ganz wenigen Ausnahmen wirkliche Volksgesänge sind, ist die schönste mir bekannte dieser Art: Der Satz ist fachmännisch gut, die Texte soweit möglich mit Angabe von Quelle und Ursprung versehen und die Auswahl sorgfältig und ohne prüde Entstellungen. Natürlich ist auf derbere Texte von vornherein überhaupt verzichtet, da die Sammlung in erster Linie für Mädchenschulen gedacht ist. Zwischen den einzelnen Liedern hier und da eingestreute bemerkenswerte Aussprüche von Volksliedersammlern und -forschern erhöhen den Reiz der Beschäftigung mit dem Büchlein wesentlich.

Käte Riedel, Altes und Neues zur Laute (1,50 Mk. n.; ebenda).

Leni Jette Holzhausen, Singe, singe! Löns-Lieder und anderes zur Laute (1,50 Mk. n.; ebenda).

Von diesen beiden Lautenliedersammlungen bietet die erste in den Abteilungen: Alte geistliche Lieder, weltliche Lieder aus dem 16. und 17. Jahrhundert, Volkslieder und neuere Kunstlieder (was aber recht weitherzig zu fassen ist, da es sich durchgängig um Gebilde einfachster Art handelt), ausschließlich Liederbearbeitungen, die zweite melodisch anspruchslose neu erfundene Stücklein. Wie schwierig es ist, einen harmonisch reinen Lautensatz zu schreiben, kann nur der ermessen, der schon selbst einmal in die Lage kam. Jedenfalls ist die Arbeit in „Altes und Neues“ einigermaßen, wenn auch nicht durchgängig rein, die der anderen Sammlung jedoch hier und da schon bedenklich. —n—

Verantwortl. Schriftleiter: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes, Leipzig. — Verlag von Gebrüder Reinecke, Hof-Musikverlag in Leipzig, Königstraße 2. — Druck von Robert Noske, Borna-Leipzig.

Neue Zeitschrift für Musik

Begründet 1834 von ROBERT SCHUMANN

Seit 1. Oktober 1906 vereinigt mit dem »Musikalischen Wochenblatt«

Unabhängige Wochenschrift für Musiker und Musikfreunde

85. Jahrgang Nr. 36|37

Jährlich 52 Hefte. — Abonnement vierteljährlich M. 2.50. Bei direkter Frankozusendung vom Verlag nach Österreich-Ungarn noch 75 Pf., Ausland M. 1.30 für Porto.

— Einzelne Nummern 40 Pf. —

Schriftleitung: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes

Hauptgeschäftsstelle und Verlag: Gebrüder Reinecke, Hofmusikalienverleger

Fernsprech-Nr. 15085 LEIPZIG Königstraße Nr. 2.

Donnerstag, den 12. Sept. 1918

Zu beziehen durch jedes Postamt, sowie durch alle Buch- und Musikalienhandlungen des In- u. Auslandes.

Anzeigen: Die dreigespaltene Petitzeile 30 Pf., bei Wiederholungen Rabatt. Der Verlag des Blattes, sowie jede Annoncenexpedition nimmt solche entgegen

Die Musik in der Schweiz

I.

Wenn heute die Schweiz große Musikfeste zu veranstalten vermag, an denen lediglich Werke schweizerischer, und zwar zeitgenössischer Komponisten zur Aufführung gelangen, so mag der Fernerstehende sich über diese Tatsache billig wundern. Denn von einer großen Vergangenheit der schweizerischen Tonkunst, die ihm den Begriff „Schweizerische Tonkunst" ohne weiteres zu einer vertrauten Sache machte, weiß er nichts und kann er nichts wissen, weil, trotz dem Vorhandensein einiger sehr bedeutender schweizerischer Namen in der früheren Musikgeschichte, die Schweiz erst im Verlaufe des 19. Jahrhunderts zu einer eigenen Tonkunst, zur Aufstellung einer ganzen Reihe eigner, mehr oder weniger bedeutender Komponisten gelangt ist. Zufällig ist dies nicht, beruht vielmehr auf Gründen, die klar zeigen, wieviel auf diesem Gebiete erreicht werden kann, wenn die angeborene Liebe zur Musik die nötige Pflege erfährt. Geliebt hat nämlich der Schweizer die Musik seit jeher, wofür die zahlreichen, in der deutschen reformierten Schweiz ähnlich wie in Deutschland blühenden collegia musica während des 17. und 18. Jahrhunderts deutliches Zeugnis ablegen. Aber zu einer bodenständigen eignen Produktion von Bedeutung gelangte man nicht, wofür die Gründe in allerlei Faktoren liegen.

Wichtig ist es, von welchem Strom deutscher Musik die Schweiz zum ersten Male erfaßt und zu eigener Produktion angeregt wurde. Das ist das volkstümliche Lied in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, die man als Ganzes mit Berliner Schule bezeichnet. Dieses ganz einfache, volkstümliche Lied fand auch in der Schweiz einen Nachhall, der, bezeichnend für das Schweizertum, vor allem vaterländisch gestimmt war und es nicht zum wenigsten auf die Verherrlichung der schweizerischen Geschichte mit ihrem Helden Winkelried usw. absah.

Aber auch das gesellschaftliche Lied fand seine Pflege, und von ihm legt lebendigstes Zeugnis ab ein Lied, das heute noch allgemein und auch in ganz Deutschland gesungen wird, das Lied: „Freut euch des Lebens" (1794). Der Komponist dieser Melodie ist Hans Georg Nägeli, und dieser Mann, der ebenso starken praktischen Blick wie künstlerischen Sinn besaß, sollte auch zu einem guten Teil der eigentliche Organisator der schweizerischen Musik werden. Nägeli war eine vielgewandte Persönlichkeit mit weitverzweigten Interessen; er war nicht nur ausübender Musiker und Komponist, sondern auch Musikalienverleger, und zwar einer der ersten, der Bachsche Werke herausgab und sogar der Originalverleger einiger Sonaten Beethovens wurde. Dann war Nägeli aber auch Musikschriftsteller mit scharfem, ästhetischem Blick, seine „Vorlesungen über Musik" z. B. erfreuten sich eines großen Ansehens. Seine praktische Hauptbedeutung liegt aber auf dem Gebiete des öffentlichen Gesangwesens, und zwar gerade auch der Volksschulen, wo er derart durchgreifend vorzugehen vermochte, daß er auf diesem wichtigen Gebiete der Schweiz einen tüchtigen Vorsprung selbst vor Deutschland zu sichern wußte.

Die starken Erziehungsimpulse verdankte die damalige Schweiz einem Großen auf diesem Gebiet: H. Pestalozzi, und Nägelis Gesangbildungslehre nach Pestalozzischen Grundsätzen (1810) zeigt schon durch den Titel, auf welcher Grundlage der Gesangunterricht errichtet werden solle. Gerade auch hierin hatte Nägeli treffliche Nachfolger, deren Wirkung auch auf Deutschland übergriff, sofern die ausgezeichneten Volksliederbücher vor allem von J. Heim noch bis in die neuere Zeit eine weite Verbreitung in Deutschland hatten.

Hierdurch ist aber die Bedeutung Nägelis immer noch nicht erschöpft, vielmehr wird sie am sichtbarsten durch die Gründung von Männergesangvereinen, wodurch er in den schweizerischen Musikboden einen neuen und bald ganz prächtig gedeihenden Baum pflanzen sollte. Die Gründung des ersten schweizerischen Männergesangvereins (Zürich 1810) fällt zeitlich mit der Entstehung der ersten deutschen Liedertafel durch Zelter in Berlin zusammen; die Grundlagen der beiden Organisationen sind aber ganz verschieden. Während die Zeltersche Liedertafel geistes-

aristokratischer Natur war, aus der Tafelrunde feingebildeter Männer hervorging, war der Nägelische Verein auf eine breite volkstümliche Basis gestellt. Jeder weiß heute, daß das Nägelische Prinzip, das bald zunächst in Süddeutschland durchgriff, über das Zeltersche den Sieg davontrug: Der Männerchorgesang wird in Deutschland in erster Linie von den mittleren und unteren Ständen gepflegt, dies sogar in einem gewissen Gegensatze zur Schweiz, wo auch heute noch die Männerchorvereine sozusagen alle Gesellschaftsklassen umfassen, worin sich das demokratische Fühlen der Schweiz nicht zum wenigsten ausspricht. Es sollte auch einem schweizerischen Komponisten, gestützt auf dieses weitschichtige Männerchorwesen, vorbehalten sein, dem deutschen Liedertafelstil einen ganz außerordentlichen Impuls zu geben, und zwar nach der Zeit von 1870. Haben die deutschen Männerchorvereine selbst nach dem Zeugnis eines Bismarck die deutschen Einheitsbestrebungen ganz wesentlich erleichtert, so drohten bald hernach die Liedertafeln in einem etwas billigen Patriotismus zu versanden, aus keinem anderen Grunde, als weil neue kräftige Aufgaben künstlerischer Bedeutung zu fehlen begannen. Da war es Friedrich Hegar mit seinem neuen Männerchorstil, der diese Aufgaben stellte und gerade in Deutschland eine Mission erfüllte, deren Bedeutung nicht leicht überschätzt werden kann. Seine Chöre sind der gewissermaßen klassische Prüfstein für das Können leistungsfähiger Männergesangvereine geworden. Hegar ist auch vor allem der schweizerische Komponist, dessen Name in Deutschland allgemeine Leuchtkraft besitzt.

Daß aber die Schweiz im Laufe der letzten 50 Jahre auch Komponisten der anderen musikalischen Kompositionsgattungen ins Feld zu stellen vermochte, beruht noch auf einem anderen Grunde als dem einer systematischen Gesangspflege. Wohl war durch sie die Musik immer weiter und tiefer ins Volk gedrungen, wodurch die Grundlage für eine musikalische Bildung geschaffen wurde, ein Boden gerade für die Pflege der Instrumentalmusik wäre dies aber noch nicht gewesen. Diesen finden wir, ähnlich wie in Deutschland, in den bürgerlichen Häusern des 18. Jahrhunderts, in denen sehr viel und auch tüchtig musiziert wurde, wenn auch das öffentliche Konzertleben in der Schweiz noch recht schwach entwickelt war. Zu Beginn des 19. Jahrhunderts trat hier durch Gründung der Schweizerischen Musikgesellschaft (Luzern 1808) eine gewisse Änderung ein, indem diese Gesellschaft jährlich ein Musikfest, jedesmal in einer anderen Stadt, abhielt, dessen Mitwirkende fast lediglich Dilettanten waren. Hier führte man Sinfonien und Oratorienteile auf — vor allem von Haydn, bald aber auch Beethoven —, und zwar nach einer einmaligen Probe. Daß die Ausführung trotzdem auf einer ganz respektablen Höhe stand, bezeugt kein Geringerer als C. M. v. Weber, der 1811 das Musikfest zu Schaffhausen besucht und darüber ausführlich berichtet hat. In diesen jährlichen Festen, für die das fast vollständige Fehlen schweizerischer Komponisten bezeichnend ist, liegen die Keime für das öffentliche Konzertwesen im 19. Jahrhundert in der Schweiz, denn allmählich machte sich jede größere Stadt daran, regelmäßige Konzerte im Winter zu veranstalten, was dann auch zur Gründung von Berufsorchestern führte sowie von Musikschulen, die zunächst aber vor allem auf die Erziehung tüchtiger Dilettanten abzielten. Der Unterricht bewirkte aber, daß mit der Zeit immer häufiger deutsche Konservatorien — unter ihnen besonders das Leipziger, dann auch das Stuttgarter und Kölner — von jungen schweizerischen Musikern besucht wurden, und einmal geweckt, ließ der kompositorische Drang nicht mehr länger auf sich warten: Die schweizerischen Komponisten fingen an, sich in allen Gattungen der Tonkunst zu versuchen, wie denn auch die Schweiz immer mehr eigene Dirigenten, Musikdirektoren, Instrumentalisten und sonstige ausübende Musiker stellte, so daß denn auch heute die meisten Stellungen in den Händen schweizerischer Musiker sind.

Gegen Ende des 19. Jahrhunderts war man so weit gelangt, daß man an die Abhaltung eigener Tonkünstlerfeste, dem Gegenstück zu den jährlichen Festen des deutschen Musikvereins, denken konnte, und tatsächlich konnten sie in ununterbrochener Folge von 1900 an fortgeführt werden. Das will dann wohl etwas Außerordentliches heißen: Hundert Jahre vorher gab es überhaupt noch kaum einen schweizerischen Komponisten, der auf der Höhe der zeitgenössischen Produktion stand, und jetzt vermag die Schweiz, und zwar als einziges unter allen kleineren Ländern, jährlich mehrtägige Musikfeste abzuhalten, an denen lediglich Werke schweizerischer, und zwar zeitgenössischer Komponisten zur Aufführung gelangen. Daß die schweizerische Musik, soweit sie von Deutsch-Schweizern stammt — außer ihr gibt es auch eine solche mit französischem Einschlag —, ein deutsches Antlitz trägt, wird niemand verwundern. Der feiner Lauschende wird aber aus den Werken, die am hiesigen Schweizerischen Musikfest zu Gehör gebracht werden, dies und jenes heraushören, was ihm als spezifisch Schweizerisch erscheinen wird, und zwar wohl am meisten bei dem Baseler Hans Huber, dem neben Hegar bedeutendsten schweizerischen Komponisten, der zudem auch in den deutschen Konzertsälen eine ziemlich bekannte Erscheinung ist. Unbedingt stehen die schweizerischen Komponisten in ihren Kompositionsprinzipien auf der Höhe der zeitgenössischen deutschen Musik; der solide Zug, der einige ihrer Komponisten unmittelbar auszeichnet, dürfte dabei auch noch in besonderem Maße sympathisch berühren. A. H.

II.

Als Papst Gregor der Große um die Wende des 6. Jahrhunderts Zöglinge seiner „Schola cantorum" in die Welt hinaus sandte und ihnen für ihre Glaubensaufgabe den Gesang als mächtigen Bundesgenossen mitgab, fanden sie von Britannien aus den Weg nicht nur nach Stätten des späteren Deutschlands, sondern auch in die Gaue der nachmaligen Schweiz. Gallus, einem dieser irisch-angelsächsischen christlichen Sendboten, ist die Grundlegung des Klosters St. Gallen zu verdanken, dessen kultureller Einfluß bis zur Mitte des 13. Jahrhunderts in Helvetiens und Allemanniens Gauen bestimmend blieb, ja weit über ihre Grenzen hinaus reichte. Ein für die von Karl dem Großen in Metz gegründete „Schola cantorum" von Papst Hadrian I. bestimmtes Antiphonar blieb in St. Gallen und legte mit den Grund für den Aufschwung der Tonschule dieses Klosters, aus der die kunstgewandten Mönche Iseo, Möngall, Tutilo, Ratpert, Salomo, die vier Ekkeharde und die beiden Notker hervorragten, von wo die „Tropen" und „Sequenzen" der Messe ihren Ausgangspunkt nahmen und das später von Luther übersetzte „Media vita in morte sumus" des Notker Balbulus bis auf unsere Tage sich

erhielt. Die Entwicklung der Mensuralnotenschrift sehen wir im Musikleben der schweizerischen Klöster von St. Gallen, Disentis, Pfäffers, Muri, Einsiedeln und Engelberg sich widerspiegeln, bis ins 9. Jahrhundert zurück ist der Eingang der Orgel in die Schweiz nachweisbar, der des Figuralgesanges bis ins 10. Jahrhundert, und Guido von Arezzos Notation führte der Abt von Einsiedeln, Johann von Schwanden, als erster um die Wende des 13. Jahrhunderts in der Schweiz ein. Er gehörte mit zu dem Kreise jener Minnesänger, der sich in Zürich um die Äbtissin Elisabeth von Wetzikon bildete und in Heinrich von Klingenberg, den Grafen von Toggenburg, von Sax, den Zürcher Rittern von Manesse und dem jungen Johannes Hadlaub seine bedeutendsten Vertreter hatte, deren dichterische Erzeugnisse in der sogen. Manessischen Handschrift in Heidelberg der Nachwelt erhalten geblieben sind und in deren Leben und Wirken uns Gottfried Keller mit dichterischer Kraft einen wundersamen Einblick in seiner Meisternovelle „Johannes Hadlaub" gegeben hat. Nicht nur im Rittertum, auch im Volke begann das Lied aufzuleben, Vertreter der bäuerlichen Volkspoesie meldeten sich zum Wort, namentlich lebte aber das Schlachtlied auf, zu dem es in der kämpfereichen Blütezeit der jungen Eidgenossenschaft an Stoff nie fehlte. Landsknechte und fahrende Sänger waren seine Erfinder und Träger. Als die Städte der bescheidenen Kunst der fahrenden Sänger bedurften, schlossen sich diese zu Bruderschaften zusammen und beteiligten sich dann auch an der musikalischen Ausgestaltung der Oster- und Passionsspiele, die aus dem Bestreben der Kirche hervorgegangen waren. die dialogischen Evangelien der Charwoche dramatischer zu gestalten, aus Kirche und Prozession heraus auf den Marktplatz sich verpflanzten, die lateinische Sprache mit der deutschen wechselten, im 15. Jahrhundert, namentlich in Luzern, gewaltigen Aufschwung nahmen und zu zweitägigen, bis vierundzwanzigstündigen Aufführungen herauswuchsen. Jene Zeit reger Schauspieltätigkeit in der Schweiz (14. und 15. Jahrhundert) zeitigte auch das sogen. Fastnachtspiel — der Dichter-Maler Nikolaus Manuel in Bern war sein Hauptträger —, das sich vor allem in den Dienst des Kampfes gegen Übergriffe der römischen Geistlichkeit stellte. Diesen vorwiegend im Volke wurzelnden kulturellen Erscheinungen stellte sich von Basel und seiner um die Mitte des 15. Jahrhunderts gegründeten ersten schweizerischen Universität aus eine seriösere Musikausübung und spekulative Betrachtung gegenüber, die für die Entwicklung der Musik in manchen Zügen bestimmend wurde. An Heinrich Glareans Neuaufstellung der Kirchentonarten hat die Nachwelt bis auf den heutigen Tag festgehalten, und sein Sammelwerk „Dodekachordon" ist nicht nur durch die Festlegung seiner Tonartenreihe in praktischen Werken zu bleibendem Werte gekommen, sondern auch durch die Aufschlüsse, die es über Musiker und Musikausübung jener Zeit gibt. Aus ihm erhielt man auch Kunde vom Wirken Ludwig Senfls (geb. 1492), dem größten Meister seiner Zeit und Vorgänger Hans Leo Haßlers und Orlando di Lassos am Hofe in München, der wenigstens seinem Bürgerrecht nach ein Zürcher war.

Die zwinglianische Reformation machte allem Musizieren in den von dieser Bewegung betroffenen Gegenden der Schweiz ein Ende; Zwingli begründete sein Bilder-, Orgel- und Musikverbot mit dem Satze „Sind die Nester abgetan, kehren die Störche nicht wieder", womit er die katholischen Geistlichen meinte. Calvin, der Genfer Reformator, war in diesem Punkte nicht so streng; das Psalmensingen, das gesungene Wort Gottes, ließ er zu, ja förderte es nach Kräften und legte mit den Grund zu dem „Hugenotten-Psalter", der bis tief ins 18. Jahrhundert hinein die Musik der protestantischen Kirche in der Schweiz beherrschte. In den Klöstern der katholischen Schweiz wurde der begleitete und unbegleitete Kirchengesang gepflegt, in der protestantischen Schweiz lebte man fast ausschließlich dem Psalmengesang und der Psalmenkomposition, an der Blütezeit des Kontrapunktzeitalters ging das Musikleben der Schweiz gänzlich vorbei. Zur Hebung dieses Psalmengesanges erfolgte zum Teil schon im 16. Jahrhundert, dann namentlich aber im 17. Jahrhundert die Gründung von Musikkollegien in Zürich, Winterthur, St. Gallen, Basel, Bern, Schaffhausen und andern Orten, die in der Folge, wenn auch in recht bescheidenem Maße, in der ältesten Republik der Welt das wurden, was in den Monarchien die Fürstenhöfe schon längst waren: die Beschützer der Künste, hier im engeren Sinne der Musik. Aus diesen Musikkollegien, Liebhabergesellschaften, die zuerst dem Psalmengesang oblagen, dann immer mehr die Pflege der Instrumentalmusik auf ihr Programm nahmen, Konzerte zu veranstalten begannen, das Auftreten fremder Musiker erleichterten — wir möchten nur an die Reise des Wunderkindes Mozart von 1766 erinnern —, Berufsmusiker immer mehr in ihre oft recht beträchtlichen Orchesterbestände aufnahmen, das Musikleben der einzelnen Städte zu regeln begannen, bildeten sich nach und nach jene Gesellschaften, die heute noch in der Schweiz das Musikleben der einzelnen Städte organisieren und halten. Das reproduktive Musizieren nahm durch sie bei uns einen mächtigen und auf durchaus demokratischen Grundlagen stehenden Aufschwung. Dann, als sie erstarkt, kam 1808 ihr vaterländischer Zusammenschluß in der Schweizerischen Musikgesellschaft, die mit ihren alljährlich in einer andern Stadt abgehaltenen Festen und Konzerten ihrerseits wieder zum Anspornen aller Kräfte und Zusammenhalten aller Musikmittel einer Stadt viel beitrug. So erstarkte das Musikleben der großen Schweizer Städte, und als zu Anfang des 19. Jahrhunderts durch Hans Georg Nägeli noch das Volksgesangswesen in gemischten Männer- und Frauenchören geweckt worden war, das seinerseits wieder den Grund legte zu einer Chorkultur ganz eigener Art, da waren die Mittel in den einzelnen Städten beisammen, um in der Hand einzelner, ich möchte nur Friedrich Hegar in Zürich, Alfred Volkland in Basel, Carl Munzinger in Bern und Hugo von Senger in Genf nennen, neue, volle Entwicklung zu erhalten.

Die Schweizerische Musikgesellschaft hatte ihren Zweck erfüllt, anfangs der neunziger Jahre des vergangenen Jahrhunderts trat sie vom Schauplatze ab. Die Zeit der Fürsorge für die reproduktive Ausübung der Musik in der Schweiz war erfüllt, nun kam jene der Anbahnung des produktiven Schaffens und mit ihr 1900 der Schweizerische Tonkünstlerverein, der die ganze junge Komponistenschule der Schweiz in sich vereinigt.

Ähnlich der Schweizerischen Musikgesellschaft wirkte der vorwiegend aus politischer Bewegung 1842 entstandene Eidgenössische Sängerverein mehr auf die Entwicklung und den Zusammenschluß der Chorkräfte unseres Landes hin, ein Aufschwung der Lied-

komposition im Stile des Volkstons ging damit Hand in Hand. Ist dieser Kompositionsart auch keine tiefere Bedeutung zuzuerkennen, so darf das Wirken und Schaffen einzelner ihrer Hauptvertreter wie W. Baumgartner, I. Heim und Carl Attenhofer doch nicht unterschätzt werden. Mit den Kunstmusikern arbeiteten sie unbewußt an der Schaffung eines schweizerischen Musikerstandes, der unser Land in der Besetzung der wichtigsten und führenden Stellen der Musikausübung nun vom Auslande unabhängig gemacht hat, es mehren sich die Zeichen, daß die Schweiz auch in ihren Orchesterbeständen in absehbarer Zeit sich vom Auslande freimachen kann.

Bedeutsamer ist, daß aus dem produktiven Schaffen der jungen schweizerischen Komponistenschule ein Unterton rein schweizerischer Art herauszuklingen beginnt; auch in der Musik beginnt sich bei uns der Weg vorzuzeichnen, auf dem einmal ganz Große rein schweizerischen Geistes einherschreiten, Große, wie sie der Literatur und der bildenden Kunst der Schweiz schon erstanden sind. Auf eine besondere Originalität will die junge Schweizer Komponistenschule aber nicht Anspruch erheben, vereinzelte schweizerische Einklänge sind vielleicht vorerst nur den Schweizern selbst vernehmbar, im übrigen ist es ja nicht Aufgabe der Kunst, im Nationalen stecken zu bleiben. Rassenverwandtschaft und Erziehung haben selbstverständlich in erster Linie auf das Schaffen der Schweizer Komponisten eingewirkt, so neigen darin die Schweizerdeutschen mehr nach Seite der Deutschen, die Welschen nach ihren sprachlichen Mutterländern. Schon beginnt aber eine Mischung der nationalen musikalischen Charaktere einzutreten, nicht zuletzt auf dem Boden unseres einheimischen Volksliedes und dank seinen Einflüssen auf die Kunstmusik.

Das Schaffen der Schweizer Musiker in früheren Jahrhunderten — es ist reicher, als man gemeinhin anzunehmen glaubt — aufzudecken, wird noch der Zukunft vorbehalten bleiben, die Entwicklung der jüngsten Epoche liegt klar vor unsern Augen. Sie beginnt mit dem 1845 geborenen und 1887 gestorbenen Gustav Weber, der in Kammermusikwerken, Instrumentalsachen und Chören Proben eines tiefen und feinen Geistes ablegte. Fast zur gleichen Zeit wie Weber entwickelten sich Friedrich Hegar und Hans Huber. Beider Wirken bedeutet Marksteine im musikalischen Leben der Schweiz, sowohl im Allgemeinen ihres musikalischen Einwirkens wie im Besonderen ihres produktiven Schaffens. Wie der nun 77 jährige Hegar zum Meister der Männerchorballade wurde, weiß alle Welt, in der Schweiz schätzen wir Hegar aber auch als den Schöpfer von Werken anspruchsvollerer Kompositionsgattungen und als den größten Anreger auf gesamten schweizerisch-musikalischen Gebieten. Der elf Jahre jüngere Hans Huber aber ist unser eigentlicher Meister, unser Sinfoniker, unbestreitbar der bedeutendste und fruchtbarste Komponist der Schweiz. Es gibt kein Gebiet musikalischer Komposition, das er nicht gepflegt, in dem er nicht seine feinen und mannigfaltigen Gedanken niedergelegt. Am höchsten und selbständigsten erscheint er uns in seiner Kammermusik (etwa 30 Werken) und in seinen Sinfonien (sieben an Zahl), wir freuen uns da nicht minder der meisterlichen Form wie des echten, feurig pulsierenden Musikerblutes und der Größe der Darstellung. In der Westschweiz vorbildlich tätig sind der aus dem Bündnerlande gebürtige vornehme Kontrapunktiker Otto Barblan, der als pädagogischer Reformator nicht minder denn als gewandter Komponist bekannt gewordene Emil Jaques-Dalcroze, Gustave Doret, wohl das reinste romanische Komponistentalent der Schweiz, der Deutschschweizer Josef Lauber, ein Musiker von seltener formaler Begabung. Der Komposition des Liedes lebt in Zürich der Aargauer Fritz Niggli; in seiner Art weiß er, wie Doret, seinen Erzeugnissen Schweizer Idiom im besten Sinne zu verleihen. Zu allgemeinerer Bedeutung als Liederkomponist gelangte bereits in der Zeit seiner 32 Jahre Othmar Schoeck in Zürich, das ursprünglichste Talent der ganzen jungen Schweizer Tonschule. Schon seine frühesten Liederhefte bekundeten eine ganz ungewöhnliche, auf den Meistern des Liedes, Schubert und Hugo Wolf, basierende Begabung für das Lied, seine letzten Erzeugnisse auf diesem Gebiete zeigen ihn in einer Reife der Form und des Ausdrucks, die staunen macht. Hat sich Schoeck in der Kammermusik, im Chorstück, in der Oper auch noch nicht zu der Selbständigkeit seines Liedes durchgerungen, so bestätigen seine Werke dieser Art doch jedesmal die ungewöhnliche produktive Kraft und lassen Meisterschaft auf der ganzen Linie erhoffen. Nicht nur hervorragende Stützen unseres reproduktiven Musizierens sind die derzeitigen Kapellmeister von Basel, Zürich und Bern, Hermann Suter, Volkmar Andreae und Fritz Brun, sondern auch Komponisten von ganz ausgesprochener Art. Suters wenige Werke adelt Tiefe des Empfindens und zeichnen Phantasie und konstruktive Feinarbeit aus, in seinem zweiten Streichquartett und in seiner Schweizersinfonie hat er sein Bestes gegeben. Andreae ist der Typus des mit romanischem Blute gemischten Neudeutschen bei uns, er verleugnet ihn weder in seinen Liedern, in der Kammermusik, im Orchesterstück, noch in seiner Oper; mit Verve und Schwung, mit ganz seltener Begabung sind seine glanzvollen, der Wirkung immer sicheren Kompositionen hingeworfen. Brun endlich neigt mehr zur Brahmsschen Richtung hin, nicht aus Unselbständigkeit, sondern aus ähnlich gearteter Natur heraus, in der das Herbe und Ernste vorwiegt und in seinen Liedern, in seiner zweiten Sinfonie und dem Chorwerk „Verheißung" tiefen Ausdruck gefunden hat.

Möchte die Schweizer Musikwoche in Leipzig weitere Kreise davon überzeugen, daß die Bekanntschaft mit den Werken der jungen Schweizer Komponistenschule nicht nur aus dem Grunde berechtigt ist, weil die Schweiz alles Gute und Große des sie umgebenden Auslandes auf allen Gebieten der schönen Künste, vornehmlich der Musik hegt und pflegt, sondern weil sie ein vielversprechender Anfang einer noch zu Größerem fähigen Schaffensperiode ist, der die Berechtigung gehört und vernommen zu werden, in sich selbst trägt.

Ernst Isler (Zürich)

Festprogramm

des

Schweizerischen Musikfestes in Leipzig

vom 15. bis 21. September 1918

I. **Sonntag,** den 15. September, abends 7 Uhr im **Neuen Theater:**

Ratcliff,

Tragödie von H. Heine, Musik von V. Andreae

II. **Montag,** den 16. September, abends 7 Uhr im Großen Saale des **Gewandhauses:**

Sinfoniekonzert

III. **Mittwoch,** den 18. September, abends 7 Uhr im Kleinen Saale des **Gewandhauses:**

Liederabend

Solistin: Frau Kammersängerin Ilona K. **Durigo**

IV. **Donnerstag,** den 19. September, abends 7 Uhr im Kleinen Saale des **Gewandhauses:**

Kammermusik

V. **Freitag,** den 20. September, abends 7 Uhr im Großen Saale des **Gewandhauses:**

Orchester- und Chorkonzert

VI. **Sonnabend,** den 21. September,
nachmittags $1^1/_2$ Uhr: **Motette** in der **Thomaskirche**
abends 7 Uhr: **Ratcliff** (Wiederholung) im **Neuen Theater**

Änderungen vorbehalten!

Mitwirkende
beim Schweizerischen Musikfest in Leipzig

Solisten:

Frau Kammersängerin Ilona K. **Durigo** (Gesang); Alphonse **Brun** (Geige); Prof. Karl **Straube** (Orgel); das **Gewandhausquartett** (Konzertmeister Edgar **Wollgandt**, Karl **Wolschke**, Karl **Herrmann**, Prof. Julius **Klengel**), Oskar **Fischer** (Flöte), Edmund **Heyneck** (Klarinette), Carl **Schaefer** (Fagott), Arno **Rudolph** (Horn), Hofpianist Willy **Rehberg** (Klavier)

Dirigenten:

Musikdirektor Fritz **Brun** (Bern); Operndirektor Prof. Otto **Lohse**; Geh. Hofrat Prof. Arthur **Nikisch**; Othmar **Schoeck** (Zürich); Prof. Karl **Straube**; Dr. Hermann **Suter** (Basel)

Orchester:

Das **Leipziger Stadt- und Gewandhausorchester**

Chor:

Der Leipziger Bachverein

Konzertflügel:

Julius Blüthner

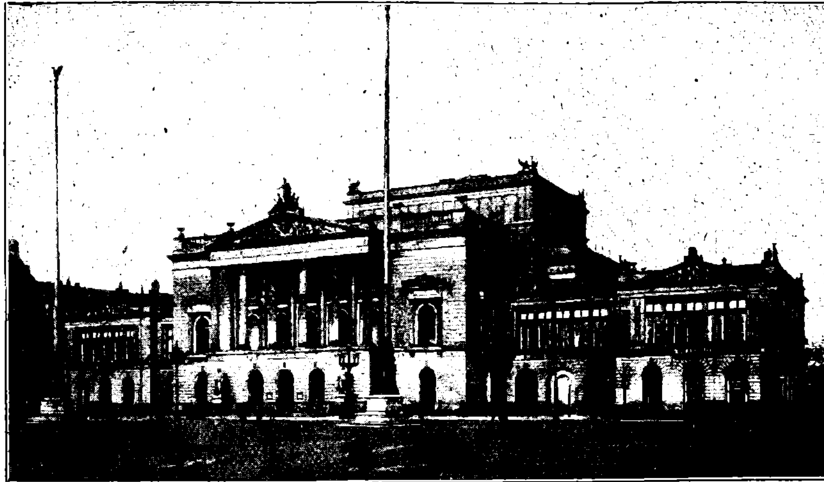
Eintrittskarten:

Für die **Oper** an der Tageskasse des Neuen Theaters und im Kaufhaus Aug. Polich; für die **Konzerte** an der Kasse des Gewandhauses (Grassistraße 5).

Einzelprogramme

I. Oper im Neuen Theater

Sonntag, den 15. September, abends 7 Uhr



Neues Theater

Ratcliff

Tragödie in 4 Bildern von Heinrich **Heine**, Musik von Volkmar **Andreae** (Zürich)

Dirigent: Otto **Lohse**; Spielleiter: Theaterdirektor Dr. Alfred **Reucker** (Zürich) als Gast

Mac Gregor, schottischer Edelmann	Ernst Possony
Maria, seine Tochter	Gertrud Bartsch
Graf Douglas, ihr Bräutigam	Rudolf Balve
William Ratcliff	Josef Vogl
Lesley, sein Freund	Stefan Kaposi
Margarete, Marias Amme	Frieda Schreiber
Tom, Wirt einer Diebesherberge	Oskar Laßner
Willie, sein Sohn	Gertrud Rößner
Robin (Räuber und Gauner)	Ernst Wachter
Dick (Räuber und Gauner)	Hans Müller
Bill (Räuber und Gauner)	Emil Herveling
John (Räuber und Gauner)	Bernh. Mehlhorn
Taddie (Räuber und Gauner)	Bruno Veit
Ein Diener	Heinrich Scholz

Hochzeitsgäste, Bediente, Räuber, Gauner

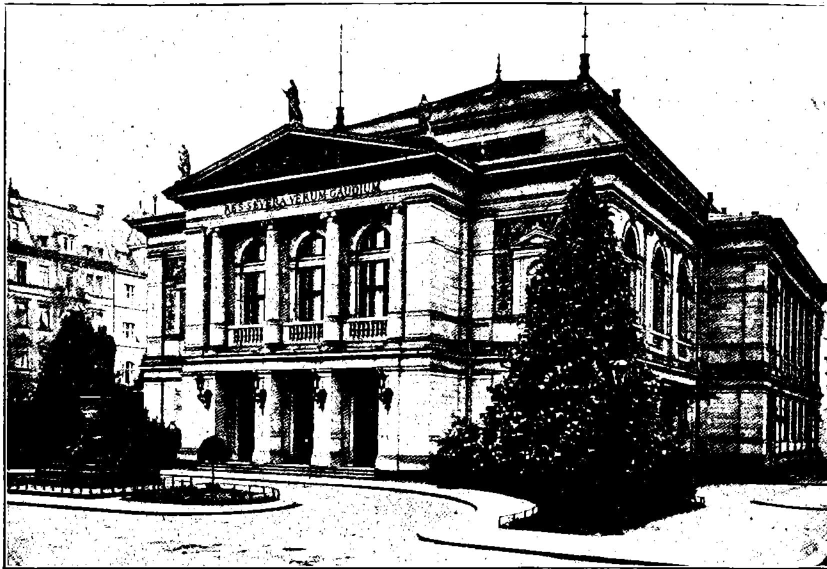
Die Handlung geht im nördlichen Schottland vor.

Klavierauszug und **Textbuch** im Verlage von Adolf **Fürstner**, Berlin.

Erläuterung, Biographien, Bildnisse siehe Seite 228 fg.

II. Sinfoniekonzert

Montag, den 16. September, abends 7 Uhr im Großen Saale des **Gewandhauses**



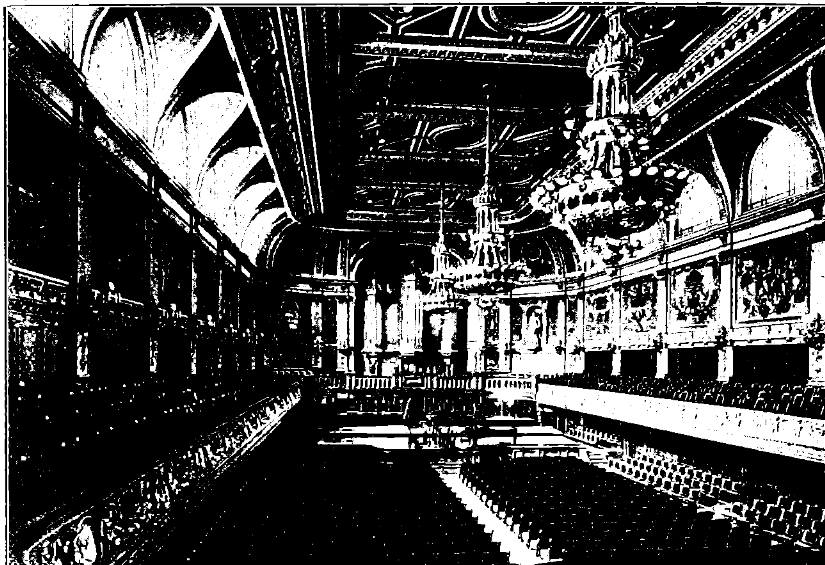
Gewandhaus (Neues Konzerthaus)

Erster Teil

1. **Hans Huber** (Basel): Sinfonische Einleitung zur Oper „Der Simplizius“ (Dirigent: Arthur Nikisch)
2. **Othmar Schoeck** (Zürich): Violinkonzert (Quasi una fantasia) B dur Op. 21 (Dirigent: der Komponist, Solist: Alphonse Brun)
3. **Volkmar Andreae** (Zürich): Op. 27 Kleine Suite für Orchester (Dirigent: Hermann Suter)

Zweiter Teil

4. **Hans Huber** (Basel): Sinfonie E moll Op. 115 (Dirigent: Fritz Brun)



Großer Saal des Gewandhauses

Erläuterungen, Bildnisse und Biographien siehe Seite 230 fg.

III. Liederabend

Mittwoch, den 18. September, abends 7 Uhr im Kleinen Saale des **Gewandhauses**

Lieder von **Othmar Schoeck** (Zürich), vorgetragen von Frau Kammersängerin **Ilona K. Durigo**; am Klavier: der Komponist

1. a) Parabase . . . . Goethe
   b) Dämmrung senkte sich von oben . . . . . Goethe
   c) Der Kirchhof im Frühling . . . . Uhland
   d) Im Herbste . . . . Uhland
   e) Mit einem gemalten Bande . . . . Goethe
2. a) Herbstgefühl . . . . Goethe
   b) Marienlied . . . . Novalis
   c) Mailied . . . . Goethe
   d) Rastlose Liebe . . . . Goethe
3. a) Nachtlied
   b) Auf dem Rhein
   c) Nachklang
   d) Der Kranke
   e) Nachruf . . . . Eichendorff
4. a) Das bescheidene Wünschlein . . . . Spitteler
   b) Manche Nacht . . . . Dehmel
   c) Keine Rast . . . . H. Hesse
   d) Ravenna . . . . H. Hesse
   e) Der Hufschmied . . . . Spitteler

Biographie und Bildnis siehe Seite 233

IV. Kammermusik

Donnerstag, den 19. September, abends 7 Uhr im Kleinen Saale des **Gewandhauses**

1. **Hermann Suter** (Basel): II. Streichquartett Op. 10 (Cis moll)
2. **Volkmar Andreae** (Zürich): Streichtrio Op. 29 (D moll)
3. **Hans Huber** (Basel): Quintett Es dur Op. 129 für Klavier, Flöte, Klarinette, Fagott und Horn

Mitwirkende:

Das **Leipziger Gewandhausquartett** (Wollgandt, Wolschke, Herrmann, Klengel), **Oskar Fischer** (Flöte), **Edmund Heyneck** (Klarinette), **Carl Schaefer** (Fagott), **Arno Rudolph** (Horn), **Willy Rehberg** (Klavier)

Erläuterungen, Bildnisse und Biographien siehe Seite 234 fg.

V. Orchester- und Chorkonzert

Freitag, den 20. September, abends 7 Uhr im Großen Saale des **Gewandhauses**

Erster Teil

1. **Otto Barblan** (Genf): Passacaglia F moll Op. 6 für Orgel (Solist: K. Straube)
2. **Fritz Brun** (Bern): „Verheißung" für Chor, Orgel und Orchester (Dirigent: der Komponist)
3. **Hermann Suter** (Basel): Sinfonie D moll Op. 17 (Dirigent: der Komponist)

Zweiter Teil

4. **Friedrich Klose** (Genf—München): „Elfenreigen" für Orchester (Dirigent: A. Nikisch)
5. **Othmar Schoeck** (Zürich): Gesänge mit Orchester, instrumentiert von Fritz Brun (Solistin: Frau Kammersängerin Durigo; Dirigent: F. Brun)
   a) Auf den Tod meines Kindes . . . . Eichendorff
   b) Die drei Zigeuner . . . . Lenau
   c) Jugendgedenken . . . . Keller
6. **Othmar Schoeck** (Zürich): Dithyrambe für Doppelchor (gem. Chor) und Orchester mit Orgel Op. 22 (Dirigent: K. Straube), Orgel: Max Fest

Erläuterungen, Bildnisse und Biographien siehe Seite 237 fg.

VI. Motette

Sonnabend, den 21. September, nachmittags $1\frac{1}{2}$ Uhr in der **Thomaskirche**

VII. Oper im Neuen Theater

Sonnabend, den 21. September, abends 7 Uhr **Ratcliff** (Wiederholung)

Biographien und Erläuterungen

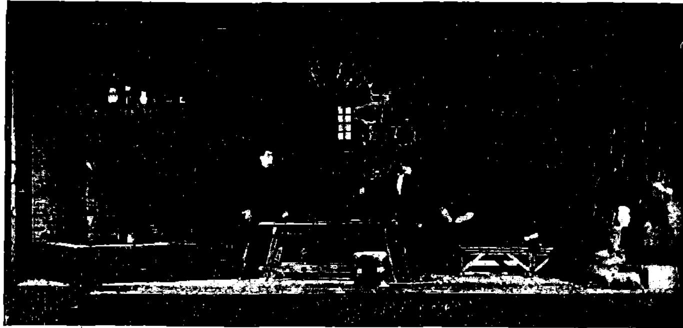
I. Oper im Neuen Theater

Sonntag, den 15. September

Ratcliff

Tragödie von Heinrich Heine, Musik von Volkmar Andreae

Heines Tragödie „Ratcliff" erscheint nicht zum ersten Male als Oper. Genannt seien hier nur der Italiener Pietro Mascagni und der ungarische Komponist Mauritius Vavrinecz, die Heines Dichtung wörtlich als Textbuch verwandten. Dies tat auch Andreae, der sich hinsichtlich der Buchwahl in einer Analyse seiner Oper folgendermaßen äußert: „Die Heineschen Verse sind so sehr für die Komposition geeignet, daß ich nie das Bedürfnis hatte, das Geringste an der Dichtung zugunsten der Vertonung abzuändern. Einige Stellen behandelte ich melodramatisch, vieles ist nur im leichten Parlandostil vertont. So wurde die Knappheit der Dichtung gewahrt".



Bühnenbild II

Wie die anläßlich der Uraufführung (im Rahmen des deutschen Tonkünstlerfestes am 25. Mai 1914) erschienenen Besprechungen bestätigen, ist es dem Komponisten vortrefflich gelungen, die Knappheit der Dichtung zu wahren.



Bühnenbild III

Seine Musik schlägt ein Tempo ein, das ganz dem der Dichtung entspricht. Eine große Geschlossenheit der Wirkung erreicht er damit, daß er die vier Akte durch Zwischenspiele aneinanderbindet; auf diese Weise wird sein „Ratcliff" eine musikalische „Tragödie in einem Akt (vier Bildern)".

Denen, die Heines Dichtung nicht kennen, möge die nachstehende Inhaltsangabe, die Ernst Isler in der „Schweizerischen Musikzeitung" gelegentlich der Uraufführung der Oper veröffentlichte, einen willkommenen Wegweiser bieten:

Zur Vorgeschichte der Tragödie gehört das Schicksal von Schön Betty, der Gemahlin Mac Gregors und Mutter Marias, und Edward Ratcliff, die von Jugend auf einander sehr zugetan waren. Schön Betty hat von ihrer Amme Margarete die schaurige Ballade „Was ist von Blut dein Schwert so rot, Edward" singen und ergreifend vortragen gelernt. Als ihr Geliebter Edward die erste Frage der Ballade in unheimlicher Liebesleidenschaft einst aber beantwortet: „Ich habe geschlagen mein Liebchen tot, mein Liebchen war so schön, o!" da weicht sie von ihm entsetzt zurück, bietet Mac Gregor die Hand, und aus Trotz heiratet zuletzt auch Edward.

Maria und William Ratcliff, die Hauptpersonen der Tragödie, sind die Kinder dieser beiden Verbindungen; nach einem Jahre aber finden sich die Eltern wieder zusammen. Der eifersüchtige Mac Gregor erschlägt Edward, und Schön Betty stirbt vor Schreck.



Bühnenbild IV

Die Tragödie spielt etwa zwanzig Jahre später. Das Schicksal der Vererbung zwingt Maria und William zueinander — sie wissen beide nichts vom Schicksal ihrer Eltern —, und dieselbe unheimliche Liebesleidenschaft der Ratcliffs treibt auch sie auseinander. Nun schwört William: „Von dieser Hand soll fallen der Vermess'ne, der's wagt, Marien bräutlich zu umfangen", und zwei Verlobte Mariens, Philipp Macdonald und Lord Duncan, fallen diesem Schwure im Zweikampf zum Opfer. Unerkannt weiß Ratcliff jeweilen bei Marien einzudringen und ihr, der Entsetzten, den Verlobungsring der Gefallenen höhnisch zu überreichen. Nun gilt's dem Dritten, dem Grafen Douglas. Unerschrocken nimmt er Ratcliffs Duellforderung an, besiegt ihn am selben Orte, wo seine Vorgänger gefallen, läßt ihm aber das Leben, weil er ihn einst aus Räuberhand befreit. Die Erscheinung des verstorbenen Elternpaares aber, das sowohl

Marien wie Ratcliff des öftern in Nebelgebilden erscheint, das sehnend zueinander will und doch vom Schicksal getrennt bleibt, verführt Ratcliff zum letzten Schritte: im Tode will er sich mit Marien vereinen. Diese hat von ihrer im Wahnsinn befangenen Amme, die alle die geheimnisvollen Vorgänge im Hause Gregors mit der unheimlichen Ballade begleitet, vom Schicksal Schön Bettys und Edwards gehört. Im eintretenden William glaubt sie Edward zu erblicken, und gleichsam als Schön Betty neigt sie sich ihm in Liebe zu. In den Tod aber folgt sie ihm nur mit Gewalt. Den herbeieilenden Mac Gregor trifft in William noch die Rächerhand Edwards. Zu Füßen der Leiche nimmt sich Ratcliff das Leben: Schön Betty und Edward sind erlöst.

Volkmar Andreae

Geboren am 5. Juli 1879 in Bern, besuchte das Berner Gymnasium, studierte bei C. Munzinger und am Konservatorium in Köln (1897—1900). Dann wurde er Solorepetitor an der Münchner Hofoper und, in die Heimat zurückgekehrt, 1902 bis 1904 Dirigent des Stadtsängervereins Winterthur. Ende 1902 wurde ihm die Leitung des Gem. Chors Zürich übertragen, 1906 übernahm er als Nachfolger Hegars die Leitung der Züricher Tonhallekonzerte, 1914, wurde durch Übernahme des „Studentengesangvereins Zürich" Universitätsmusikdirektor, erhielt dazu die Venia legendi und bei Anlaß der Universitätseinweihung (April 1914) den Ehrendoktortitel. Andreae hat die Oper „Ratcliff" (1914), eine Sinfonie, eine sinfonische Fantasie, eine Kleine Suite für Orchester, die Chorstücke „Charons Nachen" und „Das Göttliche", zwei



Klaviertrios, ein Streichquartett, ein Streichtrio, eine Violinsonate, Lieder, Klaviersachen und Chöre geschrieben[1]).

Otto Lohse

Geboren 1858 in Dresden, erhielt seine musikalische Ausbildung am Dresdener Konservatorium (Klavier bei Hermann Julius Richter und Jean Louis Nicodé; Violincello bei Friedrich Grützmacher, Theorie und Komposition bei Felix Draeseke und Franz Wüllner). 1877 war er

[1]) Die Biographien der schweizerischen Tonsetzer sind den Festschriften 1914 und 1917 der „Schweizerischen Musikzeitung" (Schriftleitung: Ernst Isler, Verlag: Gebrüder Hug & Co. in Zürich) entnommen.

als Cellist im Dresdener Hoforchester tätig, 1880—1882 als Professor des Klavierspiels an der Kaiserlichen Musikschule in Wilna, 1882—1889 in Riga als Dirigent der Russ. Musikgesellschaft und des Richard Wagner-Vereins, 1889—1893 als erster Kapellmeister am Rigaer Stadttheater; 1893—1895 in gleicher Eigenschaft in Hamburg; 1894 Dirigent der Deutschen Oper Drury Lane in London;



1895—1897 Dirigent der Damrosch-Compagnie in Nordamerika; 1897—1904 Erster Kapellmeister in Straßburg; 1904—1911 Oberleiter der Kölner Oper; seit 1912 Direktor der Leipziger Oper. Außerdem war Lohse 1901—1904 Dirigent der Deutschen Oper in Coventgarden in London. Dirigentengastspiele in Oper und Konzert gab er in Spanien, Holland, Rußland, Frankreich, Monte Carlo usw. 1910 bis 1914 wirkte er als Dirigent der Wagner-Festspiele im Théâtre de la Monnaie in Brüssel, 1911/12 als ständiger Dirigent dieser Bühne.

II. Sinfoniekonzert im Gewandhause

Hans Huber



Geboren am 28. Juni 1852 in Schönenwerd bei Olten, besuchte 1870—1874 das Leipziger Konservatorium (Schüler von Reinecke, Richter und Wenzel), war dann zwei Jahre Musiklehrer in Wesserling im Elsaß und kam 1876 als Klavierlehrer an die Musikschule in Basel, deren Direktor er seit 1896 ist. Die Basler Universität ernannte ihn 1892 zum Ehrendoktor. Huber hat als Komponist alle Arten musikalischer Formen gepflegt, er darf wohl als der bedeutendste Komponist der Schweiz betrachtet werden. Die hauptsächlichsten seiner veröffentlichten Werke sind vier Opern, sieben Sinfonien, Orchesterserenaden, Ouvertüren, Festspiele, Chorwerke mit und ohne Begleitung für Frauen-, gem. Chor und Männerchor, Klavierquintette, Klavierquartette, Trios, Violinsonaten, Cellosonaten, Klavierkonzerte, ein Violinkonzert, drei Klaviersonaten und Suiten, Klaviersachen, Lieder, Duette und Quartette für Solostimmen, Chöre. In der schweizerischen Nationalausgabe ist von Huber die „Heroische Sinfonie" erschienen. Verzeichnis seiner Werke in Riemanns Lexikon.
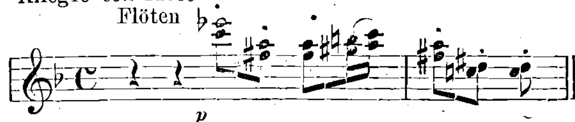


Hans Huber:

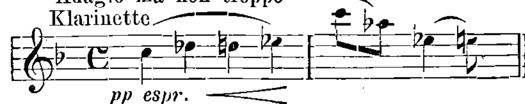
Sinfonische Einleitung zur Oper „Der Simplizius"

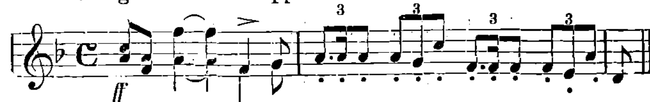
Die Dichtung zur Oper „Der Simplizius" (von A. Mendelssohn-Bartholdy) führt in ein buntbewegtes Leben gegen Ende des dreißigjährigen Krieges. Dem bekannten Romane von Grimmelshausen „Simplizius Simplizissimus" verdankt der Verfasser den Hintergrund der Oper und manchen Zug im Charakter des Helden und seiner Gegenspieler, „mit dem jener Zeit eigentümlichen Gemisch von Weltkultur und fast tierischer Wildheit des Soldatenlebens". Die Handlung ist frei erfunden. Die eigentliche Heldin der Oper ist die wilde Verena, die, zu Simplizius in heißer Liebe entbrannt, lange Jahre in seinem Fähnlein mitzieht.
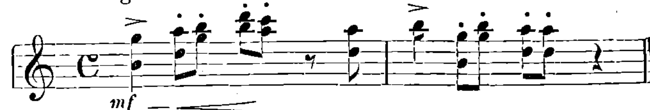
Die Uraufführung des „Simplizius" brachte das Basler Stadttheater am 15. Februar 1912.

Einleitung:









Arthur Nikisch



Geboren am 12. Oktober 1855 zu Lebeny Szent Miklos in Ungarn, studierte bei Dessoff und Hellmesberger am Wiener Konservatorium (bis 1874) und wurde Geiger im Wiener Hofopernorchester. 1878 berief ihn A. Neumann als Kapellmeister an das Stadttheater in Leipzig, wo er 1882 Erster Kapellmeister wurde. Seit 1889 war er Dirigent der Sinfoniekonzerte in Boston, 1893 Operndirektor in Budapest. Seit 1895 wirkt er wieder in Leipzig als Gewandhauskapellmeister (Nachfolger Carl Reineckes), 1902—1907 auch als Studiendirektor des Konservatoriums und 1905/06 als Operndirektor. Außerdem ist er ständiger Dirigent des Philharmonischen Orchesters in Berlin. Seine Tätigkeit in Leipzig und Berlin sowie zahlreiche Gastreisen machten ihn als den wohl bedeutendsten Orchesterdirigenten der Gegenwart bekannt. Nikisch ist Königlich Sächsischer Professor und Geheimer Hofrat. Gelegentlich seines 40 jährigen Dirigentenjubiläums widmeten wir ihm einen größeren Aufsatz.

Othmar Schoeck



Geboren 1886 in Brunnen als Sohn eines Kunstmalers, wandte sich zuerst dem Berufe seines Vaters zu, ging dann aber zur Musik über, studierte 2 Jahre am Konservatorium in Zürich und hernach ein Jahr in Leipzig. Schoeck ist gegenwärtig in Zürich als Leiter des Lehrergesangsvereins Zürich tätig. Anfangs dieses Jahres ist ihm die Leitung der Abonnementskonzerte (Sinfoniekonzerte) in St. Gallen als Nachfolger Albert Meyers übertragen worden. Schoeck hat über 120 Lieder für eine Singstimme mit Klavier, eine Violinsonate, ein Violinkonzert, ein Streichquartett, eine „Serenade“ für kleines Orchester, eine Ratcliff-Ouvertüre für Orchester, Männerchorkompositionen mit Orchester „Der Postillion“, „Wegelied“, gem. Chorstücke „Dithyrambe“ und „Trommelschläge“ sowie Goethes Singspiel „Erwin und Elmire“ komponiert, das Ende 1916 im Züricher Stadttheater seine Uraufführung fand. Schoecks Kompositionen sind in der Mehrzahl bei Hug & Co. erschienen, zahlreiche Gesänge bei Breitkopf & Härtel.



Othmar Schoeck:

Konzert (quasi una fantasia) für Violine und Orchester B dur Op. 21.

Erster Satz: Allegretto — Tranquillo — Allegro ma non troppo — Allegretto — Tranquillo — Allegretto — Andante molto tranquillo.

Zweiter Satz: Grave, non troppo lento — Allegro — Molto tranquillo — Allegro, geht ohne Pause über in den

Dritten Satz: Allegro con spirito.

Alphonse Brun



Geboren als Sohn schweizerischer Eltern am 25. Oktober 1888 in Frankfurt a. M., besuchte in Zürich das Gymnasium und bekam daneben Violinunterricht bei seinem Vater, einem ehemaligen Schüler Joachims. Nach bestandener Maturität wurde er Schüler Prof. Karl Klinglers an der Königl. Hochschule für Musik in Berlin. Seit Herbst 1912 wirkt er als Erster Konzertmeister und Primgeiger des Quartetts in Bern. Im Winter 1914/15 erhielt er Urlaub, um im Klinglerquartett als Zweiter Geiger mitzuwirken. Das Schoeck-Konzert spielte er außer in verschiedenen Schweizerstädten 1917 in Wien und im April 1918 in Stockholm.

Volkmar Andreae:

Kleine Suite für Orchester. Im Sommer 1917 entstanden, noch nicht gedruckt; wird demnächst bei F. E. C. Leuckart in Leipzig erscheinen.

Vier kleine Sätze.

Hermann Suter
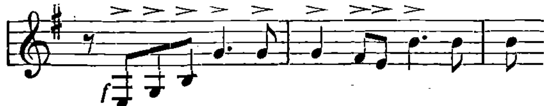


Geboren am 28. April 1870 in dem oberrheinischen Städtchen Kaiserstuhl im Aargau, genoß während seiner Jugendzeit musikalischen Unterricht bei G. Weber (Zürich), S. Bagge, H. Huber und A. Glauß (Basel). Nach Absolvierung des Basler Gymnasiums setzte er seine musikalische Ausbildung an den Konservatorien von Stuttgart und Leipzig fort. Von 1894 an war er als Organist, Musiklehrer und Dirigent in Zürich tätig, leitete den Stadtsängerverein Winterthur und den Männerchor Schaffhausen, von 1901 an den Gem. Chor Zürich, bis er, 1902 einem Rufe der Basler Allgemeinen Musikgesellschaft folgend, als Kapellmeister nach Basel übersiedelte, wo er auch den „Gesangverein" und die „Liedertafel" dirigiert. 1913 ernannte ihn die Universität Basel zum Ehrendoktor. Suter hat 3 Streichquartette (Op. 1 D dur, Op. 10 Cis moll und Op. 20 G dur „Amselrufe"), ein Streichsextett, ein Festspiel, das Chorwerk „Walpurgisnacht", eine „Legende" und eine Sinfonie D moll (mit schweizerischen Motiven) für Orchester, Lieder und Chöre geschrieben, von denen verschiedene veröffentlicht sind, das zweite Streichquartett in der Nationalausgabe des schweizerischen Tonkünstlervereins.

Hans Huber:
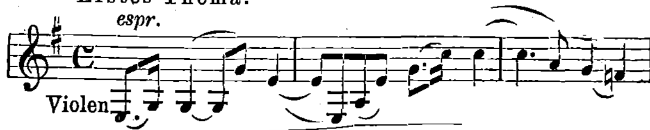
Zweite Sinfonie, E moll Op. 115
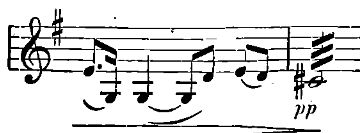
Erster Satz (Allegro con fuoco 4/4)

Einleitendes Thema:
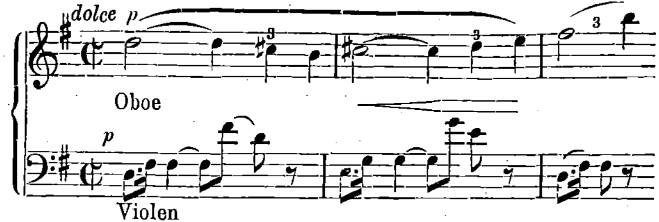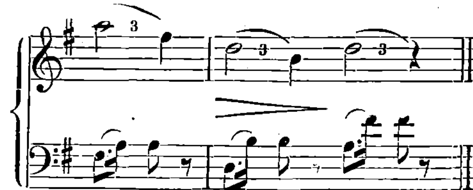


Erstes Thema:
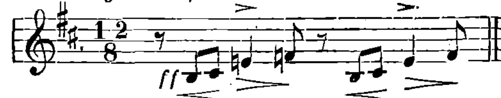




Zweites Thema:
Sehnend
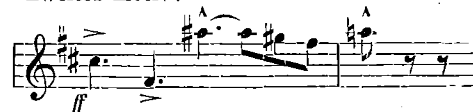




Zweiter Satz (Allegro con fuoco 12/8)
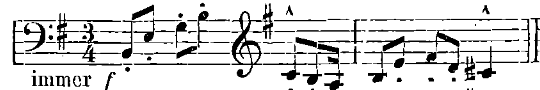
Erstes Motiv:
Allegro con fuoco



Zweites Motiv:
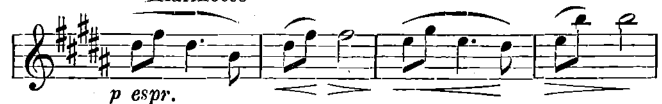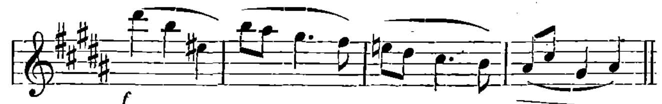


Drittes Motiv:
Mit etwas derbem Ausdruck
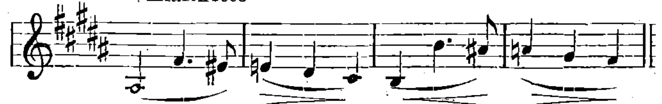


Dritter Satz (Adagio ma non troppo 3/4)

Erstes Thema:
Klarinette
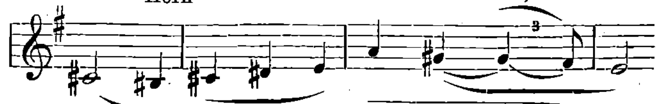




Zweites Thema:
Klarinette
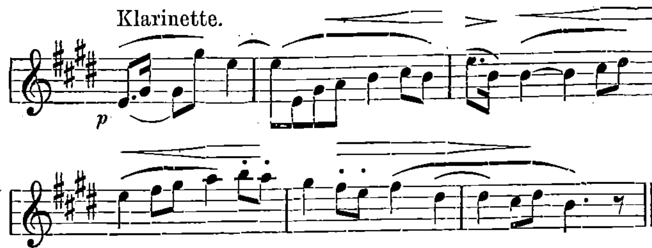


Drittes Thema:
Horn



Vierter Satz

(Finale: Metamorphosen, angeregt durch Bilder von Böcklin.) Grave (E dur 4/4). Thema (Allegretto; vergleiche Erstes Thema des ersten Satzes):



Variationen:

„Meeresstille" (Adagio molto, E dur 3/8)
„Prometheus" (Allegro molto, E dur 4/4)
„Flötende Nymphe" (Allegretto grazioso, E dur 3/4)
„Die Nacht" (Adagio ma non troppo, Des dur 3/4)
„Spiel der Wellen" (Quasi Presto, E moll 3/4)
„Der Einsiedler, vor einem Marienbilde geigend" (Molto moderato, E dur 3/4)
„Die Gefilde der Seligen" (Allegretto, G dur 6/8)
„Liebesfrühling" (Andante molto espressivo ed appassionato, E dur 3/4)
„Bacchanale" (Tempo di Valse, ma quasi presto, E dur 3/4)
„Maestoso, ma non troppo" (Orgel und volles Orchester).

Eine ästhetisch-analytische Einführung in Huberts E moll-Sinfonie veröffentlichte Eugen Segnitz (Verlag von Gebrüder Hug & Co. in Leipzig). Die Bezeichnung „Böcklinsinfonie" wird vom Komponisten abgelehnt.

Fritz Brun



Geboren am 18. August 1878 in Luzern, empfing seinen ersten Musikunterricht vom Stiftsorganisten Breitenbach und von den luzernischen städtischen Musikdirektoren Mengelberg und Faßbaender. Von 1896 bis 1901 studierte er am Konservatorium in Köln Klavier bei Sand, Komposition bei Franz Wüllner und betätigte sich dann nach einem vorübergehenden Aufenthalt in Berlin und London ein Jahr (1902 bis 1903) als Theorie- und Klavierlehrer am Konservatorium in Dortmund. 1903 folgte er einem Rufe als Klavierlehrer an die Musikschule in Bern; als dann 1909 Dr. Carl Munzinger von seiner reichen Tätigkeit als Musikdirektor der Stadt Bern zurücktrat, wurde Brun sein Nachfolger als Leiter der bernischen Abonnementskonzerte, als Dirigent der Hauptvereine, Cäcilienverein der Stadt Bern und Berner Liedertafel. Von seinen Kompositionen seien genannt: eine Sonate für Klavier und Violine, die sinfonische Tondichtung „Aus dem Buche Hiob", zwei Sinfonien, von denen die zweite, in B dur, in der schweizerischen Nationalausgabe erschienen ist, und Lieder für eine Singstimme und Klavier. Das Chorstück „Verheißung" gelangte im Frühling 1917 in Bern zur Uraufführung und wurde in Basel bei der Tonkünstlerversammlung wiederholt.

III. Liederabend im Gewandhause

Ilona K. Durigo



Geboren 1881 in Budapest, erhielt das Klavierprofessorendiplom der Budapester Landesmusikakademie, lernte zu gleicher Zeit singen, setzte dann die Gesangstudien fort am Wiener Konservatorium bei Forstin, erhielt daselbst Medaille und Stipendium, um bei Stockhausen in Frankfurt weiterzustudieren. Bei ihm war sie 6 Monate und vollendete dann noch nach Jahren ihr Studium bei Bellwidt in Frankfurt. 1906 begann sie ihre Konzertlaufbahn und sang in fast allen Ländern Europas. Den Titel Kammersängerin verlieh ihr der Herzog von Anhalt.
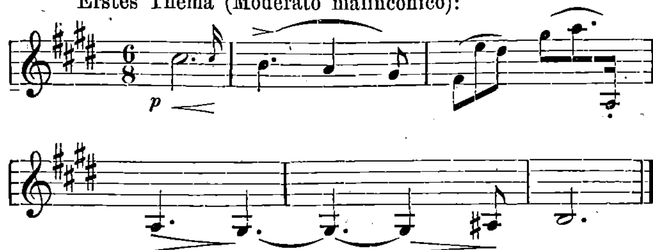
IV. Kammermusik im Gewandhause

Hermann Suter (Basel):
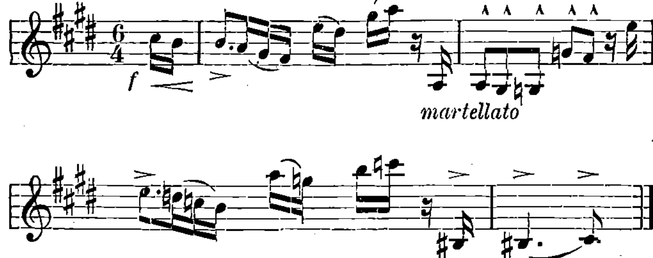
Zweites Streichkonzert (Cismoll) komponiert 1908.

Erster Satz
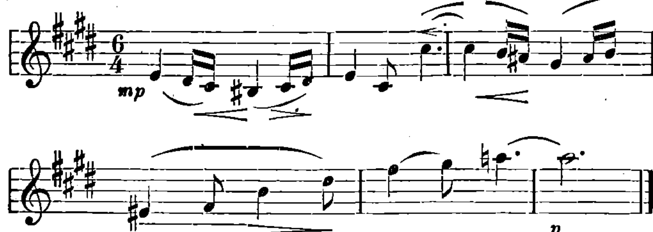
Erstes Thema (Moderato malinconico):



Zweites Thema (Allegro impetuoso):
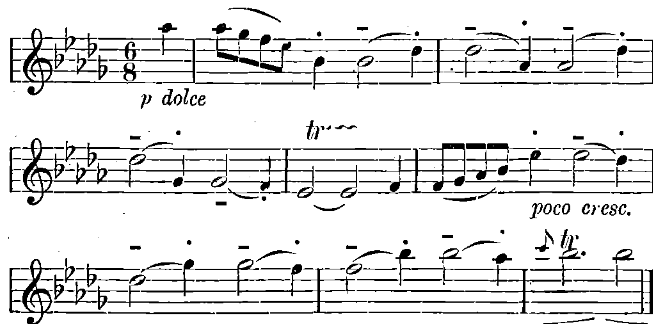


Drittes Thema:



Der Satz verklingt sehr leise im Adagio und geht ohne Unterbrechung über in den

Zweiten Satz

mit dem Thema (Molto moderato, ma con grazia):



Danach Variationen dieses Themas: 1. Amalbilmente scherzando. 2. Allegro con slancio. 3. Tranquillo. 4. Cominciando piacevolmente. 5. Vivace con spirito. 6. Più largamente, ma sempre con passione. 7. Adagio sostenuto. 8. Più Adagio. 9. Tempo del Tema.

Volkmar Andreae:

Streichtrio Dmoll Op. 29 für Violine, Viola und Violoncello. Noch Manuskript, komponiert 1917, bereits mehrmals in der Schweiz aufgeführt. Es ist ein kurzes Stück über dasselbe Thema in vier Sätzen: I. Allegro moderato, II. Allegretto, III. Molto lento, IV. Molto vivace.

Hans Huber:

Quintett Es dur Op. 129 für Klavier, Flöte, Klarinette, Fagott und Horn.

Noch nicht gedruckt. Adagio con intimo sentimento — Scherzo: Allegrissimo — Intermezzo: Allegro con fuoco — Finale: Allegro moderato.

Das Leipziger Gewandhausquartett

Über das Leipziger Gewandhausquartett, bestehend aus den Herren Konzertmeister Edgar Wollgandt, Karl Wolschke, Karl Herrmann und Prof. Julius Klengel, noch rühmend Worte zu sagen, ist wohl kaum nötig. Diese um Reklame gänzlich unbekümmerte Künstlervereinigung hat nicht nur ihren festen Platz in Leipzig und Dresden, wo sie im Winter eine Reihe von Kammermusikabenden regelmäßig mit großem Erfolge veranstaltet, sondern sie ist auch in allen größeren Kunststädten wie Berlin, München, Prag, Köln, Bonn usw. in einmütiger Anerkennung gefeiert worden.

Konzertmeister Edgar Wollgandt, geboren 1880 in Wiesbaden, studierte bei Prof. H. Hermann in Frankfurt a. M., war dann in der Königl. Kapelle zu Hannover tätig und wurde 1903 an das Gewandhausorchester in Leipzig berufen. Seit 1909 steht er als Erster Konzertmeister an der Spitze des Festspielorchesters in Bayreuth. 1914 erhielt er einen Ruf als Erster Konzertmeister (Nachfolger H. Petris) in der Königl. Kapelle zu Dresden, zog es aber vor, in Leipzig zu bleiben.



Karl Wolschke entstammt einer bekannten Musikerfamilie, geb. 1884 in Crimmitschau als Sohn des Stadtmusikdirektors; er studierte auf dem Konservatorium in Hamburg und in Leipzig dann weiter. 1905 wurde er Mitglied des Gewandhausorchesters; seit 1908 gehört er dem Gewandhausquartett an.

Karl Herrmann, 1876 in Mainz geboren, ging, nachdem er in Leipzig studiert hatte, nach Dortmund als Lehrer an das dortige Konservatorium. 1904 trat er in das Gewandhausquartett ein.

Prof. Julius Klengel, der weltbekannte Violoncellist, stammt aus Leipzig (geboren 1859) und ist seiner Vaterstadt treu geblieben. Als Meister seines Instrumentes, als Lehrer am Königl. Konservatorium, als Erster Cellist des Gewandhausorchesters und als Komponist, besonders für sein Instrument, steht er in höchstem Ansehen.

Das Gewandhausquartett hat im Frühjahr 1918 (April und Mai) in allen größeren Städten der Schweiz (Bern, Basel, Zürich, St. Gallen, Luzern, St. Moritz, Davos, Arosa u. a.) konzertiert und ist als erste deutsche Künstlervereinigung bei ausverkauften Häusern auch in Lausanne und Genf mit solch glänzendem Erfolge aufgetreten, daß es für diese Städte zu Wiederholungen im November 1918 aufgefordert wurde.

Oskar Fischer



Geboren den 23. Dezember 1870 in Großaga (R. j. L.). Nach 3jähriger Lehrzeit in der Stadtkapelle in Weida war er in Stellungen in Vevey, Bad Nauheim und Leipzig. Er besuchte das Konservatorium zu Leipzig 2 Jahre und erhielt daselbst Flötenunterricht von Wilh. Barge. 1895 erhielt er die Stelle eines 1. Flötisten im Theater- und Gewandhausorchester; seit 1918 ist er 1. Soloflötist.

Edmund Heyneck



Geboren am 3. September 1868 in Leisling bei Weißenfels. Besuchte vom Oktober 1886 bis Ostern 1889 das Königl. Konservatorium in Leipzig; seit 1891 1. Klarinettist in dem Theater- und Gewandhausorchester, seit 1902 Lehrer am Königl. Konservatorium der Musik in Leipzig.

Carl Schaefer



Geboren am 30. März 1876 in Berlin, besuchte daselbst das Rachfall-Konservatorium (Fagott bei Valerius) und war nachdem als 1. Fagottist tätig in Warschau, Budapest, Erfurt, Lübeck und Meiningen. Seit 1898 ist er 1. Solofagottist des Opern- und Gewandhausorchesters in Leipzig.

Arno Rudolph



Geboren am 10. Juli 1866 in Söhesten, Kreis Merseburg. Nach der Lehrzeit in der Weißenfelser Stadtkapelle (1880—1884) als Hilfsmusiker im Theater- und Gewandhausorchester zu Leipzig angestellt. Besuchte zugleich 3 Jahre noch das Königl. Konservatorium und war Schüler von Gumpert, Paul, Reckendorf und Bolland. War dann nacheinander angestellt als vierter, dritter und erster Hornist, wurde 1899 1. Solohornist und ist seit 1907 Lehrer am Königl. Konservatorium der Musik.

Willy Rehberg



Geboren am 2. September 1862 in Morges (am Genfer See) und von seinem Vater in der Musik vorgebildet, bezog nach Beendigung seiner Gymnasialstudien die Züricherische Musikschule als Schüler von R. Freund und Hegar. Von Zürich ging er nach Leipzig, um sich dort am Königl. Konservatorium unter Meister Reinecke weiter als Pianist auszubilden. Schon nach Verlauf von 2 Jahren wurde er, kaum 20 Jahre alt, als Klavierlehrer am Leipziger Konservatorium angestellt. Von Leipzig aus unternahm R. verschiedene erfolgreiche Kunstreisen, von Leipzig aus leitete er auch einige Zeit die Altenburger Singakademie. 1890 wurde er als Erster Klavierlehrer an das Genfer Konservatorium berufen, und ein Jahr später wurde ihm die Leitung der Genfer Orchester-Abonnementskonzerte übertragen. 1907 kam er als Klavierlehrer an Dr. Hochs Konservatorium in Frankfurt a. M. und übernahm später auch die Leitung der Klavierausbildungsklasse an der Hochschule für Musik in Mannheim. Da sich beide Stellungen auf die Dauer nicht vereinen ließen, gab er seine Tätigkeit an Dr. Hochs Konservatorium auf und gründete dafür eine Privatklasse für höheres Klavierspiel in Frankfurt a. M. 1917 siedelte er ganz nach Mannheim über, um die Direktion der Städtischen Hochschule für Musik zu übernehmen. Als Pianist pflegt R., dem Beispiele seines Lehrers Carl Reinecke folgend, mit besonderem Erfolge die Konzerte von Mozart. Der Frankfurter Tonkünstlerverein ernannte ihn zum Ehrenvorsitzenden, der Schweizerische Tonkünstlerverein wegen seiner Verdienste um die Werke schweizerischer Tonsetzer zum Ehrenmitglied. R. hat sich auch als Komponist und Bearbeiter klassischer und klaviertechnischer Werke erfolgreich betätigt.

V. Orchester- und Chorkonzert

Otto Barblan

Geboren am 22. März 1860 in Scanfs (Engadin), empfing seinen ersten Musikunterricht von seinem Vater, erhielt weitere Unterweisung in musikalischen Fächern als Zögling der Kantonschule in Chur und lag dann hauptsächlich in Stuttgart von 1878 bis 1884 musikalischen Studien ob; Faißt war sein Lehrer im Orgelspiel und in der Kompositionslehre. 1885 trat Barblan die Stelle eines Musiklehrers an der Kantonschule und eines Musikdirektors in Chur an und wurde dann 1887 als Organist an die Kathedrale zu „St. Pierre" nach Genf berufen, wo er heute noch in dieser Eigenschaft sowie als Lehrer für Kontrapunkt und Komposition am Konservatorium und als Leiter der „Société de Chant sacré" tätig ist. An Kompositionen hat Barblan geschrieben und ver-



öffentlicht: Orgelwerke (Op. 1, 5, 6, 10, 16, 21, 23, „Toccate für Orgel". Uraufführung in Basel 1917), die Chorkantaten mit Orchester „Ode patriotique", „Post tenebras lux", den „Psalm 117" für gemischten Doppelchor a cappella", „Psalm 23", für gemischten Chor a cappella, Männerchöre Op. 9, 11, 13, 14, 17 und 18, das „Festspiel zur Calvenfeier", ein Streichquartett, Klaviersachen und eine „Lukaspassion", die im Oktober 1918 durch die Société de Chant sacré in Genf zur Uraufführung kommt.



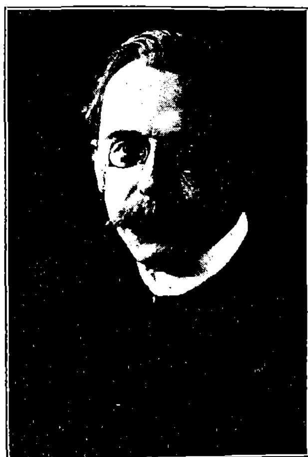
Passacaglia F moll Op. 6

Otto Barblan bezeichnet sein Werk als „Ergebnis des Studiums eines Engadiners an einem deutschen Konservatorium". Er schreibt uns: Für diese Arbeit war entscheidend der erste Eindruck der Passacaglia von Bach. Gelegentlich der Vorbereitungen zur 25 jährigen Gründungsfeier des Konservatoriums in Stuttgart anno 82 lauschte ich mit meinem Studiengenossen Ludw. Boslet vor der Türe zur Orgelempore der Johanneskirche, während man die Passacaglia probte. Ich zögerte lange, ehe ich an die meinige ging. Es war damals, meines Wissens, noch kein wirklich ernster Versuch mit der Wiederaufnahme dieser Form gemacht worden. Ich fing meine Arbeit Anfang der 90 er Jahre an und schrieb daran mit Unterbrechungen bis anno 96. Prof. Straube hat sie kurz nach ihrer Veröffentlichung in Deutschland eingeführt.

Karl Straube

Geboren am 6. Januar 1873 in Berlin, studierte in seiner Vaterstadt bei Reimann, Rüfer und Albert Becker, wurde 1897 Organist am Willibrordidome in Wesel, 1902 an der Thomaskirche in Leipzig, 1907 auch Lehrer für Orgel am Konservatorium. Seit 1903 leitet er den

Leipziger Bachverein und stand seitdem an der Spitze der Leipziger Bachfeste. 1908 wurde er zum Professor ernannt,



1918 zum Kantor der Thomasschule als Nachfolger von Gustav Schreck.

Fritz Brun:

„Verheißung“, für gemischten Chor, Orchester und Orgel

Die Zukunft decket
Schmerzen und Glücke
Schrittweis dem Blicke;
Doch ungeschrecket
Dringen wir vorwärts.
Und schwer und ferne
Hängt eine Hülle
Mit Ehrfurcht.
Stille ruh'n oben die Sterne
Und unten die Gräber.
Doch rufen von drüben
Die Stimmen der Geister,
Die Stimmen der Meister:
Versäumt nicht zu üben
Die Kräfte der Guten.
Hier flechten sich Kronen
In ewiger Stille,
Die sollen mit Fülle
Die Tätigen lohnen!
Wir heißen Euch hoffen!

Goethe
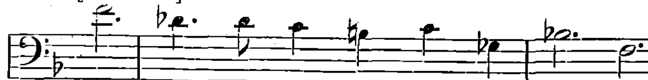
Hermann Suter:

Sinfonie in Dmoll, Op. 17

I. Nebuloso, piuttosto moderato — Allegro — Marziale e fiero.
II. Capriccio militaresco.
III. Adagio molto. Attacca (ohne Pause):
IV. Sostenuto — Vivace (Rondo).

Die Sinfonie, im Herbst 1913 beendet, wurde im Frühjahr 1915 in Zürich und Basel zum ersten Male aufgeführt. Der Autor hat verschiedene seiner Themen teils zu volkstümlichen Sprüchen seiner Schweizer Heimat erfunden, teils direkt aus dem Volksliede übernommen.

Wetter- und Temperamentskontraste der einzelnen Landesgegenden und Stämme bilden den Vorwurf des ersten Satzes. Über den nebligen und unwirschen Pessimismus der ersten Themengruppe, wie über die sanguinische Suada der zweiten, triumphiert schließlich die gesunde Festigkeit des Berner Phlegmas mit seinem Lieblingsspruche:
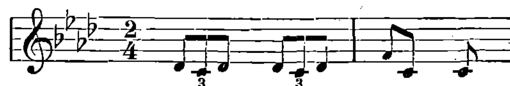


Mir wei se de ei - nisch ga rei - che
(Wir wollen sie uns dann mal holen).

An die Stelle einer Reprise tritt der Ausbau eines heroischen Coda-Gedankens, worin sich alle Tendenzen zu gemeinsamer entschlossener Aktion vereinigen.

Der zweite Satz, ein humoristischer Marsch, wurde angeregt durch die Erzählung einer lächerlich ausgehenden Milizexpedition zur Zeit der Verfassungskämpfe in den 1830er Jahren (enthalten in R. von Tavels Berndeutschen Novellen). Die Soldaten singen dort zum Rhythmus der Trommeln den Vers:
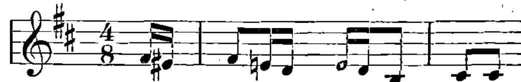
Räbedi, räbedi, Burgerchrach,	Wett lieber hei zum Froueli;
(Bürgerzwist)	(Möchte lieber heim zum Weibchen)
Das isch halt doch e fuli Sach	Räbedi, räbedi pumm!
Räbedi, räbedi Ploueli,	Mir isch es gar nit drum.

Zu diesem Verse ist das Marschmotiv
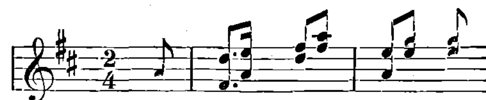


des Satzes erdacht. Ein Hühnerhof-Trio karrikiert den „Burgerchrach“.

An das Adagio (andachtsvolle Einsamkeit im Hochgebirge) schließt sich der Schlußsatz unmittelbar an. Er zitiert zunächst einleitend zwei Sennenweisen, nämlich das uralte Emmentaler Küherlied:



Es isch kei sölige Stamme	Es ist kein solcher Stamm
Oweder der Chüejerstand;	Wie der Küherstand;
We de der Meien isch vorhange,	Wenn dann der Mai vorhanden ist,
So fahre die Chüejer z' Alp	So fahren die Küher zur Alp

und das Appenzeller Jodellied:



S'cha of der Welt nütz Töllersch	s'gibt auf der Welt nichts Lustigers
As do bim Vechli wäde, [gä,	Als hier beim Vieh zu weiden;
Viel lieber no as Ratsherr sä,	Viel lieber noch als Ratherr sein,
Seb chönnt mer no vertläde.	Das könnte mir verleiden.
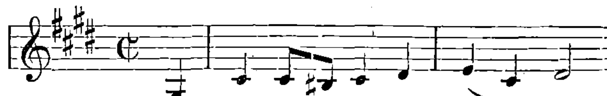
Das Rondothema



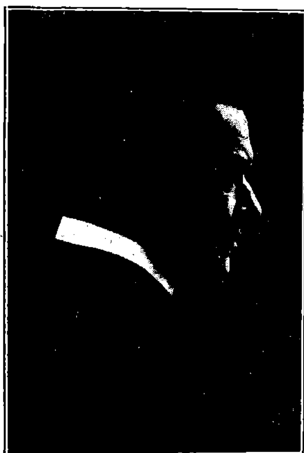
ist ein alter Hackbrett-Tanz.

Einen ernsteren Unterton bringt in den Satz das leidenschaftlich-wehmütige Liebeslied vom „Vreneli ab em Guggisberg“:

s'isch eben e Mönsch uf Erde,
Daß i möcht bi-n-em si;
Und chan er mir nid werde,
Vor Chummer stirben i.
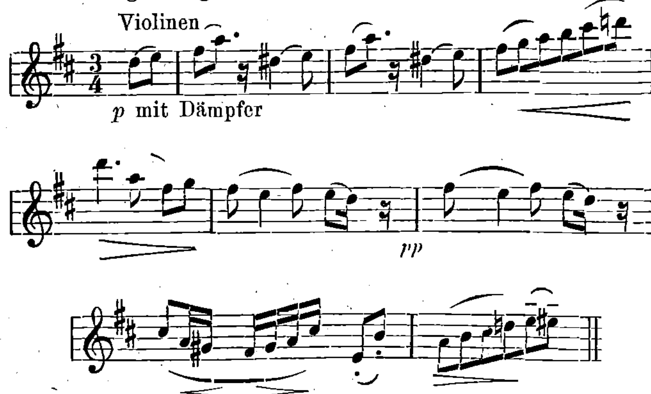


Friedrich Klose
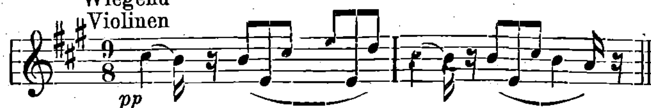


Geboren am 29. November 1862 in Karlsruhe, Schüler von V. Lachner daselbst, später in Genf von A. Ruthardt, ging dann nach Wien zu A. Bruckner. 1889 kehrte er nach Genf zurück und entfaltete eine lebhafte Kompositionstätigkeit. Kurze Zeit war Klose Lehrer der Komposition am Konservatorium in Basel und wirkt in gleicher Stellung seit 1907 in München an der Akademie der Tonkunst als Nachfolger Thuilles. Erhielt 1910 den Titel Königlicher Professor. Kompositionen: Oper „Ilsebill“, Chorwerke: Messe in D moll, „Vidi aquam“, „Ein Festgesang Neros“, „Der Sonne-Geist“, die Sinfonie „Das Leben ein Traum“, Streichquartett in Es dur, „Elfenlied“ und „Festzug“, Stücke für Orchester („Elfenreigen“ u. a.), „Die Wallfahrt nach Kevelaer“ (Melodram), Elegie für Violine und Orchester, Präludium und Doppelfuge für Orgel, Lieder und Männerchöre.

Elfenreigen für Orchester, komponiert 1892

Erstes Thema:
Ruhig bewegt



Zweites Thema:
Wiegend
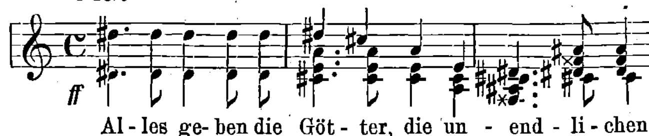


Othmar Schoeck:

Dithyrambe für Doppelchor (gemischten Chor) und Orchester mit Orgel Op. 22

> Alles geben die Götter, die unendlichen,
> Ihren Lieblingen ganz:
> Alle Freuden, die unendlichen,
> Alle Schmerzen, die unendlichen.
>
> Goethe
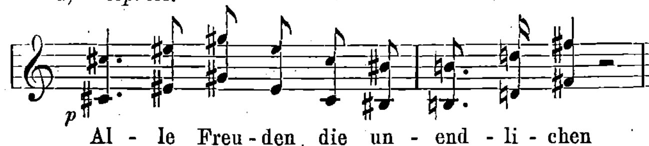
Erläuterung[1])
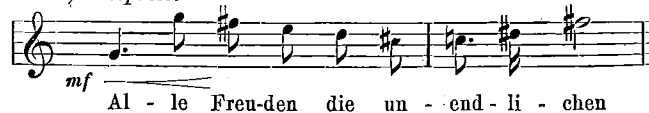
Othmar Schoeck hat diesen, von Goethe in einem Briefe an die Gräfin Auguste zu Stolberg vom 17. Juli 1777 geäußerten Vierzeiler in dithyrambischem Sinne aufgefaßt, seine Vertonung dieser Dichterworte ist ganz erfüllt von dem Glücke, dessen sich Lieblinge der Götter erfreuen dürfen, auch im Durchkosten aller Schmerzen scheint ihm nur ein glückseliges Moment zu bestehen.



intoniert der erste Chor in höchster Begeisterung, einen Takt später setzt das volle Orchester mit dem Hauptrhythmus ein, und mit der ausgehaltenen H dur-Harmonie hebt der zweite Chor eine Terz höher mit demselben Ausruf an, um, ebenfalls nach vier Takten, vom ersten Chore, wiederum eine Terz höher, noch ekstatischer überboten zu werden.
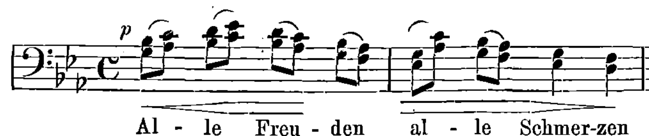
Der Beginn der folgenden Episode gilt nun in glückseliger Stimmung dem „alle Freuden, alle Schmerzen“, die von folgendem, zwiefach auftretendem Motiv





geleitet wird und auf beide Chöre verteilt ist.

Mit dem Einsatze eines Es dur-Allegroteiles hebt wieder der hymnische Ton an, gehoben von dem freudevollen Motiv



entwickelt sich zu großer Kraft und Überzeugung, erhält seine Auslösung in einer Partie einfacher, sich steigernder Ausrufe, worauf der Rhythmus des ersten Themas wiederkehrt — melodisch ist es nun anschmiegend ausgeweitet —,

[1]) Aus der Festschrift 1914 der „Schweizerischen Musikzeitung“ (Schriftl.: Ernst Isler, Verlag: Gebrüder Hug & Co. in Zürich).

übernommen bald von Frauen-, bald von Männerstimmen, von einem Chor dem andern übergeben, während im Orchester die Achtel des Es dur-Motivs weiterspinnen und steigern und auch dem Più Allegro seinen dithyrambischen Schwung sichern. In einem breiten As moll-Teil findet die Entwicklung vorläufig ihr Ende, biegt zart hinüber nach D dur und setzt dann mit Eintritt der Tonartvorzeichnung Es dur, hauptsächlich wieder unter Herrschaft des Achtelmotivs zur letzten, alle Kräfte der Chöre, von Orchester und Orgel anspannenden Schlußsteigerung an, die ihren Höhepunkt in der machtvollen Wiederkehr des Anfanges (nun in E dur) erhält, von einer vom Achtelmotiv und von ihm abgeleiteten Vergrößerung beherrschten Koda in höchster Begeisterung beschlossen. E. I.



Thomaskirche in Leipzig

Leipziger Musikalische Denkwürdigkeiten

Denkmäler

Bach, Johann Sebastian. Zwei Denkmäler: das eine (kleinere) in den Anlagen vor der Thomaskirche, entworfen von Bendemann, ausgeführt von Knaur, 1843 gestiftet von Mendelssohn; das andere, eine Bronzefigur von Karl Seffner, auf dem Thomaskirchhofe, enthüllt 1908, gestiftet vom Bach-Verein.

Beethoven von Max Klinger, im Städtischen Museum.

Mendelssohn vor dem Neuen Gewandhause, von Werner Stein, enthüllt 1892.

Schumann, Robert, Obelisk in den Anlagen hinter der Städt. Schule für Frauenberufe, Relief von Natter (Stuttgart), gestiftet von Dr. Philipp Fiedler.

Wagner, Richard, Marmorbüste im Neuen Theater.

Zöllner, Karl Friedrich, Denkmal mit Marmorbüste (von Knaur) im Rosentale, 1868 vom Zöllner-Bund errichtet.

Gedenktafeln

Hiller, Joh. Adam, an der Nordseite der Thomaskirche.

Mendelssohn, Königstraße 12.

Schumann, Robert, Kleine Fleischergasse 4 „Kaffeebaum". (Daselbst in der Gaststube Bilder von Robert Schumann und Carl Reinecke) und Inselstraße 18.

Wagner, Richard, Brühl 3.

Zöllner, Karl Friedrich, Matthäikirchhof 34.

Wohnhäuser

Mendelssohn, Königstraße 12.

Reinecke, Carl, Querstraße 14.

Schumann, R., Inselstraße 18.

Leipziger Musiker-Anekdoten[1]

Mendelssohn hatte auch in England eine große Anzahl von Verehrern gefunden, und die jungen englischen Komponisten ahmten seine damals überraschend neue Schreibweise so eifrig nach, daß man ihre Werke für schwache Mendelssohnsche halten konnte. Namentlich William Sterndale Bennett und Charles Horsley exzellierten hierin. Da sagte Hauptmann einmal in seiner humoristischen Weise: „Ich habe gestern ein Trio gehört, das war so Mendelssohnisch, daß ich glaubte, es wäre von Bennett; es war aber von Horsley".



Moritz Hauptmann gab im Leipziger Konservatorium Kontrapunkt. Einmal beschäftigte er sich mit der Korrektur einer der Schülerarbeiten. Als er durch die nasse Tinte am Umblättern verhindert wurde, legte der Meister die Arbeit beiseite und nahm die eines andern zur Hand. Inzwischen trug der erste Schüler seine an den Ofen, um sie schneller zu trocknen, und versengte dabei einige Blätter. Hauptmann schnupperte in der Luft herum und fragte: „Nun, was machen Sie denn da?" „Verzeihung, Herr Doktor", war die Antwort, „ich wollte nur meine Arbeit trocknen". „Na, na", unterbrach ihn Hauptmann, „wäre nicht nötig gewesen, die ist schon trocken genug."



Der Konzertmeister David war ein vorzüglicher Geiger und nicht unbegabter Komponist. Er schrieb manches Violinkonzert, dem er nicht allein als Virtuosenstück, sondern auch als Kunstwerk höhere Bedeutung zu geben suchte, was ihm aber nie recht gelingen wollte. Als er nun das herrliche Violinkonzert von Mendelssohn kurz nach seiner Entstehung zum ersten Male gespielt hatte, klopfte ihm Robert Schumann freundschaftlich auf die Schulter und sagte lächelnd: „Siehst Du, lieber David, das ist ja das Violinkonzert, das Du immer komponieren wolltest . . ."



[1]) Aus der „Ulktrompete" (Verlag von Gebrüder Reinecke, Leipzig).

Als die bekannten Klavier-Dioskuren, die Brüder Thern, vor Jahrzehnten in Leipzig konzertierten und namentlich durch ihr wundervoll einheitliches Zusammenspiel Aufsehen erregten, wurde Jadassohn um sein Urteil über die jungen Pianisten befragt; er meinte: „Die beiden jungen Leute spielen allerdings ganz wundervoll zusammen, namentlich der eine".

✣

Zu Pfundt, dem berühmten Leipziger Paukenschläger, kam ein Engländer, der eine sonderbare Leidenschaft für das Paukenschlagen hatte und bei Pfundt einige Stunden zu seiner höheren Ausbildung nehmen wollte. Pfundt bestimmte ihm eine Zeit für die erste Stunde, die der Engländer kaum erwarten konnte. Mit dem Glockenschlage erschien der lernbegierige Schüler und ergriff mit rasender Begierde die Paukenschlägel in der Hoffnung, demnächst einen Wirbel versuchen zu dürfen. Aber Pfundt erklärte ihm: „Sehen Sie, lieber Herr Smith, das Wichtigste für einen Paukisten (er nannte sich nie Pauker, sondern stets Paukist) ist, daß er Takt halten und famos zählen kann. Damit Sie das lernen, habe ich Ihnen hier die Pastoralsinfonie von Beethoven aufgelegt, nun fangen Sie 'mal an". Bekanntlich hat die Pauke in den ersten beiden Sätzen dieser Sinfonie gar nichts zu tun, und der arme Engländer mußte nun die sämtlichen Pausen vom ersten Satze zählen und jedesmal von vorne wieder anfangen, wenn er sich verzählt hatte. Jetzt kam der langsame Satz, und mit diesem ging's ebenso. Nun der dritte, in dem die Pauke zwar anfangs auch nichts zu tun hat, worin aber doch dem pauklustigen Engländer beim Eintritt des „Gewittersturm" überschriebenen Satzes der erste Wirbel verheißungsvoll entgegenleuchtete. Als der Engländer glücklich bis hierher gezählt hatte, zog Pfundt seine Uhr aus der Tasche und sagte: „Ja, lieber Herr Smith, jetzt ist die Stunde um, da wollen wir dann das nächste Mal hier fortfahren".

✣

Carl Reinecke blieb, selbst wenn er unangenehme Wahrheiten zu sagen hatte, immer der feine, humorvolle Mann. Bekanntlich war er eine nicht besonders schöne Erscheinung. Sein Gesicht hatte etwas unendlich Gütiges, aber hübsch konnte man es mit dem besten Willen nicht nennen. Als nun in einer Probe des Gewandhauschores die Damen wohl einmal nicht genügend aufmerksam waren, sagte er in seiner ruhigen, etwas sarkastischen Art: „Meine Damen, ich gebe zu, daß es gerade kein besonderer Genuß ist, mich anzusehen, ich muß Sie aber dennoch dringend darum bitten".

✣

Vor vielen, etwa 35 bis 40 Jahren fand im Privathause des Musikverlegers Rob. Seitz die Uraufführung einer von einer Dame herrührenden Komposition, betitelt „Prinzessin Ilse", statt, der die Dichtung eines gewissen Assessor Kuhn zugrunde lag, die dem Souverän eines kleinen deutschen Bundesstaates gewidmet und im Verlage des Gastgebers erschienen war. Zu der Aufführung, der der angewidmete Fürst beiwohnte, war auch Reinecke eingeladen. Als dieser nach der Aufführung im damaligen Restaurant Reuß am Stammtisch erschien, dem außer

Neue Zeitschrift für Musik

Begründet 1834 von ROBERT SCHUMANN

Seit 1. Oktober 1906 vereinigt mit dem »Musikalischen Wochenblatt«

Unabhängige Wochenschrift für Musiker und Musikfreunde

85. Jahrgang Nr. 38|39

Jährlich 52 Hefte. — Abonnement vierteljährlich M. 2.50. Bei direkter Frankozusendung vom Verlag nach Österreich-Ungarn noch 75 Pf., Ausland M. 1.30 für Porto.

— Einzelne Nummern 40 Pf. —

Schriftleitung: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes

Hauptgeschäftsstelle und Verlag: Gebrüder Reinecke, Hofmusikalienverleger

Fernsprech-Nr. 15085 LEIPZIG Königstraße Nr. 2.

Donnerstag, den 26. Sept. 1918

Zu beziehen durch jedes Postamt, sowie durch alle Buch- und Musikalienhandlungen des In- u. Auslandes.

Anzeigen: Die dreigespaltene Petitzeile 30 Pf., bei Wiederholungen Rabatt. Der Verlag des Blattes, sowie jede Annoncenexpedition nimmt solche entgegen

Neues über Mozarts Große C moll-Messe

Von **Ernst Lewicki** (Dresden)

Mozart schuf die C moll-Messe, sein größtes Chorwerk, bekanntlich in Erfüllung des Gelübdes, daß er eine neue Messe schreiben und ausführen wolle, wenn er Constanze als Gattin nach Salzburg bringen werde. Das geht deutlich aus dem inhaltreichen Briefe vom 4. Januar 1783 hervor, worin es u. a. heißt: „Zum Beweis aber der Wirklichkeit meines Versprechens kann die Spart (Partitur) von der Hälfte einer Messe dienen, welche noch in der besten Hoffnung daliegt". Das große Werk entstand also völlig aus innerem Antrieb im ersten Jahre des nach schweren Kämpfen endlich errungenen Ehebundes mit Constanze, und man begreift daher leicht, daß es nicht nur eine feierliche Dank-, sondern zugleich eine festliche Jubelmesse wurde[1]). So erklärt sich auch zwanglos sein scheinbar doppelter Charakter: auf der einen Seite die Erhabenheit der tieforgreifenden 4-, 5- und 8stimmigen Chöre wie „Kyrie", „Gratias", „Qui tollis", „Sanctus", auf der anderen der überschäumende Jubel des „Gloria", der Fugen „cum sancto spiritu" und „Osanna in excelsis" und die glänzenden Koloraturen in den vielfach reich figurierten Solopartien, unter denen die beiden Soprane voll ausgebildete Koloratursängerinnen von großem Stimmumfang erfordern. Ebenso bewußt und absichtlich wie Mozart im Requiem jede Spur von Ziergesang vermeidet, hat er ihn in der großen Messe als charakterisierendes Kunstmittel angewendet, also nicht etwa um virtuose Gelüste irgendeiner Sängerin zu befriedigen. War es doch Constanze selbst, die bei der Salzburger Uraufführung des noch nicht ganz vollendeten Werkes (am 25. August 1783) die erste Sopranpartie sang. Es ist daher nicht zu empfehlen, diese Messe gerade an ausgesprochenen Trauertagen wie am Karfreitag aufzuführen, weil dazu die jubilierenden Teile des Werkes nicht recht passen.

Mozart hat uns die Messe leider nicht ganz vollendet hinterlassen; die Teile des „Credo" vom „Crucifixus" ab und das „Agnus Dei" fehlten. Aus den Entwürfen der beiden ersten „Credo"-Sätze geht hervor, daß er auch diesen Abschnitt der Messe in gleicher Ausdehnung wie das siebensätzige Gloria behandeln wollte, was bei der Ergänzung wohl zu beachten war. Der gewaltige Torso mit seinen 13 Sätzen blieb 118 Jahre so gut wie vergessen, und nur im Gewande des italienischen Oratoriums „Davidde penitente" führte die Musik des „Kyrie" und „Gloria" ein Scheindasein [1]). Zur Wiederbelebung der Urgestalt war, abgesehen von der instrumentalen Ausführung der Begleitung zu den beiden im Entwurf fertigen „Credo"-Sätzen, eine sachgemäße Vervollständigung des ganzen „Credo"-Abschnittes und der Ersatz des „Agnus Dei" notwendig. Hierzu mußten möglichst passende Sätze aus Mozarts Kirchenmusik ausgewählt und in den Rahmen des Werkes eingefügt werden. Das war keine leichte Aufgabe. Aus den früheren (15) Messen die dem Texte entsprechenden Sätze einfach herüber zu nehmen, war nur bei zweien möglich: „Et in Spiritum sanctum" (Nr. 13) und „Et vitam" (Nr. 15), die drei übrigen wurden im wesentlichen aus Mozartschen Vorlagen (den beiden „Kyrie" K. V. 322 und 323, der „Lacrimosa"-Chorskizze K. V. Anh. 21 und Teilen der Messen K. V. 139, 262 und 337) gebildet, so daß schließlich ein im Aufbau dem „Gloria"-Abschnitt entsprechendes „Credo" zustande kam[2]). Das „Agnus Dei" wurde in Ermangelung eines geeigneten Ersatzes durch Wiederholung der „Kyrie"-Musik der Messe selbst gewonnen, also der Schluß wie beim Requiem dem Anfang gleichgemacht, was für die Geschlossenheit des Gesamteindruckes sehr günstig ist.

Erst nach der Vervollständigung und Herausgabe des ergänzten Werkes durch Alois Schmitt im Jahre 1901 (auf Anregung und unter Mitarbeit des Verfassers) ist die Messe in mehr als 80 Städten des In- und Auslandes

[1]) Sie ist also recht eigentlich für Constanze geschrieben, die, wie aus dem sehr bemerkenswerten Briefe Mozarts vom 20. April 1782 klar hervorgeht, an der kontrapunktischen Kunst S. Bachs und Händels ganz besonders Gefallen hatte und Mozart zum Niederschreiben seiner Stegreif-Fugen veranlaßte. Er war damals durch van Swieten näher mit S. Bachs und Händels Musik bekannt geworden und hat in der C moll-Messe die von diesen Großmeistern empfangenen tiefen Eindrücke mächtig anklingen lassen, um so mehr als diese Kunst seinen eigenen künstlerischen Neigungen auf dem Gebiete der Kirchenmusik durchaus entsprach. Jetzt war er auch nicht mehr an die beengenden Vorschriften des Salzburger Erzbischofs gebunden, nach denen eine Messe z. B. keine Fugen enthalten durfte. Es ist noch zu bemerken, daß unter den 1782 für Constanze geschriebenen Solfeggien (K. V. 393) unter Nr. 2 die Melodie des Solo „Christe eleison" aus dem Kyrie der Messe vorkommt (in F dur und mit kleinen Melismen versehen).

[1]) Ausnahmsweise wurden „Sanctus" und „Benedictus" am 6. Dez. 1841 von der Dreyßigschen Singakademie in Dresden unter J. G. Schneider aufgeführt, und zwar zusammen mit „Davidde penitente".

[2]) Vgl. hierzu den Aufsatz des Verfassers über den Werdegang der Ergänzungsarbeit in den Januar- und Februarheften der „Musik" 1906.

erklungen und hat damit den vollen Beweis für die Berechtigung ihrer Ergänzung erbracht.

Im Laufe der Jahre hatte der Verfasser durch seine bei zahlreichen Aufführungen gesammelten Erfahrungen die Überzeugung gewonnen, daß trotz der überwiegend günstigen Urteile der Fachkritik[1]) die Ergänzungssätze des Credo-Abschnittes nach zwei Richtungen einer Überarbeitung bedurften, um auch in der äußeren Wirkung den von Mozart selbst vollendeten Sätzen mehr als bisher nahe zu kommen. Schmitt, der schon im Jahre nach der Dresdener Uraufführung (3. April 1901) starb, würde diese Überzeugung zweifellos geteilt haben.

Vor allem fehlte der erwünschte Wechsel zwischen Chor und Solostimmen, denn abgesehen von einem kurzen Tenorsolo (in Nr. 13) wurde in den 5 Sätzen alles nur vom Chor gesungen, da Schmitt verschiedene Stellen, die Mozart solistisch behandelt hatte, mit in den Chor verlegt hat, so daß gegen Ende des „Credo"-Abschnittes eine merkliche Ermüdung der Sänger eintreten mußte. Zweitens aber gab die bisherige Tonartenfolge im Credo, verglichen mit der von Mozart so meisterhaft gewählten im „Gloria", Anlaß zu Bedenken, die übrigens auch Schmitt schon hatte. Nach beiden Richtungen war der Verfasser, der für die Vervollständigung des Werkes mit verantwortlich ist, bemüht, Abhilfe zu schaffen, selbstverständlich ohne Mozarts Musik irgendwie zu verändern. An einigen Stellen konnte sogar auf die ursprüngliche Fassung der Mozartschen Vorlagen zurückgegangen werden[2]).

Bezüglich des Wechsels zwischen Solo und Chor ist folgendes geschehen: neben den wiederhergestellten kleinen Soli in Nr. 12 und 14 wurden zunächst einige auch äußerlich durch ihre dünnere Instrumentation dazu geeignete Chorstellen dem Soloquartett zugewiesen (in Nr. 13 und 14). Vor dem Schluß der „Et vitam"-Fuge (Nr. 15) konnte sodann jene zwar schwierige, aber wertvolle polyphone Kadenz der Solostimmen (mit Orchester) eingefügt werden, die Mozart in die zum Schlußsatze des „Davidde penitente" benutzte „Gloria"-Fuge der Messe nachträglich (1785) hineingeschrieben hat. Wie der Verfasser vor einigen Jahren fand, ist diese Kadenz ganz zufällig mit der „Et vitam"-Fuge thematisch sehr nahe verwandt, viel näher als mit der im Gloria, für welches sie zunächst bestimmt war. Dieser Umstand forderte geradezu gebieterisch ihre Verpflanzung in die Messe, wo sie an der gleichen Stelle wie in der „Gloria"-Fuge (nach dem Abschluß der Engführung) Platz gefunden hat, und zwar auf die Worte: „venturi saeculi, amen". Sie gibt dem „Credo" einen überaus glanzvollen Abschluß, was um so erwünschter ist, als die Fuge selbst (aus dem Jahre 1776 stammend) nicht völlig auf der Höhe der „Gloria"-Schlußfuge steht. Dabei lag es nahe, auch den Solobaß mitwirken zu lassen — die Kadenz ist ursprünglich für zwei Soprane und Tenor geschrieben —, zumal da der Baß bisher nur einmal, und zwar erst im vorletzten Satz (Nr. 17, Benedictus), Verwendung fand. Die Baßstimme brauchte dazu nicht erst erfunden zu werden, sie war durch den Begleitbaß des Orchesters so gut wie gegeben. Bei den letzten 18 Takten der Kadenz, in denen die Stimmen des Orchesters (hier nur Streichinstrumente) ganz selbständig und in bequemer Singlage gehalten sind, tritt der Halbchor zum Quartett hinzu, so daß hier ein achtstimmiger Vokalsatz entsteht. Der Solobaß hat außerdem im „Credo"-Abschnitt noch zweimal Gelegenheit zum Hervortreten erhalten, wodurch zugleich der tiefe Stimmklang gegenüber den vorherrschenden hohen Solostimmen mehr als bisher zur Geltung kommt. Zunächst greift der Baß ein bei den kurzen, dem Tenor zugeteilten Solostellen (ursprünglich für Sopran) in Nr. 13 („Et in Spiritum sanctum"). Er geht dabei im wesentlichen wieder mit dem den Tenor frei nachahmenden Instrumentalbaß, ist also durchaus von Mozarts Erfindung. Im gleichen Satze werden noch zwei besonders geeignete Chorstellen vom Soloquartett gesungen. In Nr. 12 („Et resurrexit"), dessen Musik mit ihren lebhaft emporstrebenden Sextolen im Orchester merkwürdigerweise einem Kyrie (K. V. 323) angehörte, nun aber an ihrem eigentlichen endgültigen Platz stehen dürfte, ist der vorausgehende signalartige Ruf des Grabeswächters „Et resurrexit" nach Mozarts eigener Vorschrift wieder dem Solosopran (II) zugewiesen[1]); dieser hat dann auch die beiden melodischen Sätzchen (je 4½ Takte) „Et ascendit in coelum" und „Cujus regni non erit finis" zu singen, vom dreistimmigen Halbchor und kleinem Orchester begleitet. Im „Credo in unam sanctam" (Nr. 14) hat das Soloquartett im Zusammenhang mit den gleichfalls wiederhergestellten beiden kurzen Soli „et exspecto" noch die folgenden Worte „ressurrectionem mortuorum" (auch bei ihrer Wiederholung im zweiten Teil des Satzes), und nur das ganz tiefliegende letzte „mortuorum" wird vom Chor mehr geflüstert wie gesungen (wie ein Seufzer aus der Welt der Gräber). Die dem Soloquartett vorausgehenden Orchesterzwischensätze, die Schmitt vom Chor mitsingen ließ, sind als solche wiederhergestellt worden.

Um nun den Tonartenwechsel im „Credo" zu verbessern, wurde nach vorausgegangener praktischer Erprobung der Sangbarkeit bei zwei Sätzen die Höherlegung um einen ganzen Ton durchgeführt, und zwar bei Nr. 11 („Crucifixus") und Nr. 12 („Et resurrexit"), die bisher in C moll und C dur standen. „Das gab nach dem C dur des „Credo in unum Deum" und dem F dur des „Et incarnatus est" ein unerwünscht baldiges Zurückkommen auf den C-Klang. Diese Sätze werden jetzt in D moll und D dur gesungen. Die Requiem-Tonart D moll ist zweifellos sehr passend für ein „Crucifixus", und vollends die

[1]) Vgl. Fritz Rückward: „Zur Kritik der großen C moll-Messe Mozarts in Heft 36 der Mitt. f. d. Berliner Mozart-Gemeinde (Berlin 1913 bei Mittler & Sohn). Darin sind über 50 Urteile von namhaften Kritikern wiedergegeben, welche u. a. auch Otto Jahns Beurteilung der Fugensätze und des Kadenz in Solo „Et incarnatus" berichtigen. Jahn hat die Messe nie gehört, er würde sonst niemals die beiden Fugen „cum sancto spiritu" (184 Takte, C, Allegro) und „Osanna in execlsis" (44 Takte, C, Allegro comodo) für zu lang gehalten haben können. Gerade diese Sätze mit ihrem feurigen Schwung lassen das Gefühl von Länge keinen Augenblick aufkommen, wie jede nur halbwegs gute Aufführung zeigt.

[2]) Von 1780 Takten, welche das vollständige Werk jetzt umfaßt, gehören 1350 zu den von Mozart ursprünglich fertiggestellten bezw. entworfenen Sätzen, 403 zu den nach Mozartschen Vorlagen ergänzten Teilen des Credo, und nur 27 Takte (zur Überleitung und Verbindung einzelner Sätze) rühren von Alois Schmitt her, sind aber durchaus nach Mozartschen Motiven gearbeitet. Die Posaunen sind zu 95% von Mozart selbst geschrieben; die zusätzlichen 5% gehören zu den Ergänzungssätzen im „Credo". Das Kyrie hat sogar 4 Posaunen, von denen die höchste (Diskant) heute durch eine Trompete ersetzt werden muß, da Diskantposaunen nicht mehr zu haben sind.

[1]) Er ist der Jugendmesse K. V. 139 aus dem Jahre 1771 entnommen. Ohne Zweifel würde auch Mozart 1783 die etwas steife auf- und absteigende Koloratur in der Mitte gestrichen und die jetzige eintaktige Form gewählt haben.

Siegestonart D dur, die hier zum ersten und einzigen Male in der ganzen Messe verwendet wird, bringt den Auferstehungsjubel viel wirksamer zum Ausdruck als das vorher schon dreimal (in den Chören Nr. 2, 8 und 9) verwendete C dur. Technisch ist diese Höherlegung für den Chor und das Orchester noch gut ausführbar, wenn auch der Sopran vorübergehend einmal bis h, der Baß bis zum fis aufsteigen muß. So wurde gerade wie beim „Gloria"-Abschnitte erreicht, daß nur der erste und letzte Satz in C dur stehen. Die Tonartenfolge im „Credo" ist jetzt so: C dur, F dur, D moll, D dur, G dur, Es dur, C dur. Vorteilhaft dürfte es auch sein, nach dem Benedictus (A moll) die Wiederholung des Osanna-Chores (wieder C dur) wegzulassen, was bekanntlich auch bei den Aufführungen von S. Bachs H moll-Messe immer geschieht[1]).

Vorstehend besprochene Änderungen, Nachträge und Wiederherstellungen, die, wie schon hervorgehoben, nirgends die Mozartsche Musik selbst antasten, sind bei den letzten Dresdener Aufführungen am 8. und 11. April d. J. (unter Adolf Hagen) erstmalig im Zusammenhang benutzt worden und haben sich durchaus bewährt. Einiges davon war schon bei früheren Aufführungen in Dresden (1911) und Berlin (1912 und 1914) praktisch erprobt worden. In der von Breitkopf & Härtel für später geplanten Neuausgabe des Klavierauszuges der Messe soll die vorstehend besprochene neue Ausführungsform der „Credo"-Ergänzung veröffentlicht werden.

Ein Kleinod wie die C moll-Messe, in der uns Mozart, wie kaum in einem anderen Werke, sein von unsäglichem Dank- und Glücksgefühl überströmendes Herz im Verein in höchster schöpferischer Begeisterung und Ursprünglichkeit mit reifster Meisterschaft offenbart hat und worin das Wesen der Kirchenmusik der verschiedenen christlichen Bekenntnisse zu höherer Einheit verschmolzen erscheint[2]), verdient wohl, daß alles geschieht, was die zu ihrer praktischen Wiederbelebung nun einmal unentbehrlichen Ergänzungsteile in ihrer Wirkung den ursprünglichen Sätzen möglichst nahe zu bringen vermag. Das ist es, was der Verfasser durch seine hier mitgeteilten Vorschläge zu erreichen strebt. Geschichtlich steht die C moll-Messe mit Zeitabständen von rund 30 Jahren zwischen S. Bachs H moll- und Beethovens D dur-Messe. Sie schlägt in mancher Hinsicht eine Brücke zwischen beiden und wahrt gleichwohl ihr völlig eigenes Gepräge. Möge sie in ihrer jetzigen Gestalt immer mehr im Kreise unsrer großen Chorvereinigungen heimisch werden als Stern erster Größe am Himmel des deutschen Kirchenmusikschatzes[3]).

[1]) Die Osanna-Doppelfuge war im Chor nur vierstimmig, also unvollständig überliefert (das Autograph ist heute verschollen). Erst nachdem der Verfasser aus der in Mozarts Handschrift noch vorhandenen Partitur der Blasinstrumente ihre Achtstimmigkeit erkannt hatte, wurde sie ebenso wie das „Sanctus" als Doppelchor wiederhergestellt (s. d. genannten Aufsatz des Verfassers in der „Musik" 1906). Jetzt ist auch die Streicherpartie zur „Osanna"-Fuge achtstimmig eingerichtet worden, um den Choreinsätzen mehr Halt zu geben.

[2]) In seiner Besprechung (Danziger Zeitung vom 15. 12. 1904) schrieb Karl Fuchs sehr treffend im Hinblick auf die Dresdner Uraufführung in der Martin Luther-Kirche: „Es ist charakteristisch genug, daß die erste Wiederaufführung eines Werkes, das seiner Entstehung und seinem Texte nach ein Denkmal katholischer Frömmigkeit ist, in jenem Gotteshause zuerst wieder erfolgte, das den Namen des Stifters der protestantischen Kirche trägt. Wer wollte leugnen, daß der Geist dieses Werkes ein weltumfassend allgemein christlicher ist, also dem ursprünglichen Sinne des Wortes „katholisch" aufs herrlichste entspricht und ihn aufs eindringlichste lebendig macht?"

[3]) Nachträglich wurde noch der Übergang vom „Et incarnatus est" zum „Crucifixus" nach dem Vorbild des „Requiem" (Übergang vom „Confutatis" zum „Lacrimosa") gestaltet, da infolge der Versetzung des „Crucifixus" nach D moll die längere modulatorische Instrumentalüberleitung nicht mehr nötig ist. Nach dem Zwischenakkord e g a cis der Streicher setzt nun gleich der Chorsopran mit „Crucifixus" ein.

Ein Steuerprotest

Von **Bruno Schrader**

Angesichts dieser Überschrift sehe ich unsern Berliner erstaunt auffahren. „Nanu? Politik?" Doch gemach! Ich will hier nicht näher vergleichen, wie man in Great Britain die Staatsfinanzen durch Abgabe der Hälfte der Privatvermögen „auf den Damm gebracht" hat und wie man bei uns dagegen den Finanzkrebsschaden anstatt durch eine gründliche Operation durch allerhand kleine Steuerpflästerchen zu heilen sucht. Ja, ich will nicht einmal reden von der Erbitterung der bildenden Künstler, daß das „Volk der Dichter und Denker" ihre Werke als bloßen „Luxus" erklärt und demgemäß extrabesteuert hat. Denn es ist ja eine bekannte Tatsache, daß man längst im „Volk der Dichter und Denker" und zumal in dessen regierenden Kreisen nicht vom Geiste der alten Griechen durchdrungen, sondern ganz auf die nüchterne Seele der alten Römer, auf das militärische und Nützlichkeitsprinzip eingestellt ist. Aber in einer musikalischen Fachzeitschrift werde ich wenigstens darüber Klage führen dürfen, daß man so wichtige Bildungs-, so unentbehrliche Kunstmittel wie Klaviere und Harmonien mit 10% vom Verkaufswerte als Luxusartikel besteuert hat. Bei der Fixigkeit, mit der man gegenwärtig Gesetze klittert und in den Volksvertretungen durchberät(?), ist man sich hier sicherlich wieder gar nicht über die eigentliche Sachlage klar geworden, zumal die in Betracht kommenden Stellen ja höchst selten einmal durch die Assistenz von erfahrenen, ruhig erwägenden Fachleuten getrübt werden.

Klaviere und Harmonien Luxus! Welch tiefes Kunstverständnis offenbart sich darin! Was das Harmonium betrifft, so will ich nur eine Seite seiner Zweckdienlichkeit mit der Gegenfrage streifen, ob denn nun in einem Staate, wo man bei den unglaublichsten Anlässen nach dem lieben Gott schreit, dieser nun auch „Luxus" geworden ist? Oder, was auf eins herauskommt, die kirchliche Andacht, die religiöse Erbauung? Denn dem und der dient doch das luxusgeächtete Instrument in nächster Linie. Weshalb ist man da nicht so dreist und gottesfürchtig, so mindestens konsequent, auch die Orgeln als Luxusgegenstände zu besteuern? Doch nun zum Klaviere. Ich gebe zu, daß gerade in gewissen maßgebenden Kreisen das Klavierspiel nichts als ein geist-, gemüt- und kunstloses, papageienhaftes, dressiertes Nachäffen ist; daß es da also tatsächlich nichts mit der sogen. allgemeinen Bildung zu schaffen hat. Da aber diese Herrschaften jedem unbequemen Tadler immer gleich „Verallgemeinerung" vorwerfen und ihn damit womöglich mit den gerade hier recht „dehnbar" gehandhabten Strafgesetzparagraphen zu fassen suchen, so sollten sie sich hier in diesem musikalischen (bezw. unmusikalischen) Falle doch selbst einmal der Verallgemeinerung enthalten. Daß gerade jetzt der Musik- und Klavierunterricht als Fach der allgemeinen Geistesbildung, als heilsames Korrelat zu dem meist geisttötenden, wenig Seele und desto mehr Gedächtnis bildenden Heerdenschuldrille erkannt und demgemäß von dem betreffenden Lehrerpersonale Entsprechendes verlangt wird, beweisen ja die Bestrebungen der modernen musikpädagogischen Vereine und Verbände. Schon der moderne Ausdruck Musikpädagoge u. dgl. anstatt des alten guten Musiklehrers sollte den regierenden und sonstigen Kreisen anzeigen, was da jetzt los ist. Aber sie haben Ohren und hören nicht, und Augen und sehen nicht.

Die Betonung der Allgemeinbildung trifft hier aber nur den ideellen Punkt, der ja, wie ich schon oben behauptete, im „Volke der Dichter und Denker" nicht mehr viel oder jetzt gar nichts gilt. Lassen wir also die griechische Seite unberührt und schlagen dafür die römische an. Da ist gerade

das besteuerte Luxusmöbel das nützliche Hilfsinstrument, ohne das der größte Teil der musikalischen Kunstübung nicht möglich ist. Wollen die regierenden Herren und Volksvertreter vielleicht einen Lieder- oder Violinvortrag ohne Klavier hören, also das Kunstwerk nur als Torso haben? Wollen sie einen Chor, ein großes Oratorium ohne Klavier einstudiert sehen? Wie denken sie sich die Vorproben einer Oper ohne Klavier? Wie anders wollen sie sich zu Hause die Kenntnis einer Sinfonie verschaffen; wollen sie vielleicht zu der Sitte besserer Zeiten zurückkehren, da man sich Privat- und Hauskapellen hielt? Hier z. B. ist das Klavierspiel für die Musik das, was die Photographie für die Werke der bildenden Kunst ist. Aber — Kunst ist ja im „Volke der Dichter und Denker" Luxus. Zugegeben. Wie steht es dann aber mit der Gerechtigkeit? Die spielte doch im altrömischen Nützlichkeitsgeiste eine große Rolle, leider eine so große, daß wir noch heute an den römischen Rechtsinstitutionen zu tragen haben. Kurz gesagt: weshalb versteuert ihr uns Klavierspielern, Lehrern, Kritikern, Dirigenten das berufsnotwendige Handwerkszeug, den Schustern, Schneidern, Granatenfabrikanten aber nicht? Oder enger gefaßt, warum versteuert ihr nur Harmonien und Klaviere, nicht aber auch die Instrumente der anderen Musiker? Es gibt unzählige Violinen, Trompeten, Flöten usw. im heiligen Deutschen Reiche, die noch nicht von dieser herrlichen Luxussteuer „erfaßt" sind. Nun werdet ihr mir entgegnen: „Falsch getroffen! Alle Blas- und Schlaginstrumente sind nützlich und kein Luxus, weil sie militärischen Zwecken dienen". Gegenfrage: „Und das Klavier? Dient es nicht in euren Offizierskasinos usw. zur unumgänglich notwendigen Hebung der Stimmung, worauf man jetzt immer mit solchem Nachdrucke hinarbeitet?"

Es sind aber der Worte genug gewechselt. Genug, ich protestiere mindestens im Namen der Komponisten, Dirigenten, Pianisten, Sänger, Klavier- und Gesanglehrer sowie sämtlicher Musikstudierenden gegen die ebenso einsichtslose wie ungerechte Luxusbesteuerung der Klaviere und Harmonien. Ich persönlich werde der Steuerpflicht, die sich ausdrücklich nicht nur auf gewerbmäßige Händler, sondern auch auf „Privatpersonen" bezieht, niemals nachkommen. Mein „Patriotismus" liegt wo anders, weil mir Vaterland und Vaterstaat keineswegs identische Begriffe sind.



Vom Schweizerischen Musikfest in Leipzig

Vom 15. bis 21. September

Den Beginn des Schweizerischen Musikfestes, das eine ganze Woche hindurch Leipzig in Spannung erhielt, machte die hiesige Erstaufführung von „Ratcliff", Tragödie von Heinrich Heine, in Musik gesetzt von Volkmar Andreae.

Man kennt diesen Züricher Tonsetzer bereits von einer Sinfonischen Fantasie und anderen Orchesterwerken her als einen sehr begabten Anhänger der Straußschen Richtung. Schon in der Wahl der Operndichtung ist er seinem Vorbilde treu geblieben: er hat (wie übrigens auch vor ihm Mascagni und Vavrinecz) das Heinesche Buch wörtlich, ohne irgend etwas daran zu ändern, in Musik gesetzt. Bekanntlich ist das die neueste, von R. Strauß erfolgreich inaugurierte Mode auf dem Gebiete der Opernkomposition. Freilich ist Heines „Ratcliff", die „dramatisierte Ballade", auf die sich der Dichter viel einbildete („sie gehört als eine bedeutsame Urkunde zu den Prozeßakten meines Dichterlebens, sie resümiert nämlich meine poetische Sturm- und Drangperiode"), nicht entfernt ein solch wirksames Drama wie die Wildesche „Salome", so scheußlich diese auch sonst sein mag. Bei Heine ist es eine schaurige Gespenster- und Vererbungsgeschichte, die fast wie eine Parodie auf das damalige Schicksalsdrama anmutet und lediglich, wie immer bei dem genialen Spötter, durch wunderschöne lyrische Einzelheiten interessiert. Man könnte glauben, daß diese (Ratcliffs Traum von Jugend und Liebe im zweiten Bilde, dann im letzten die Liebesszene) in erster Linie den Komponisten verleitet hätten, das sonst undankbare Buch zu vertonen, besonders auch weil sie ihm (nach Straußschem Muster) glänzend gelungen sind, aber dem widerspricht der tödliche Ernst und die gerade fanatische Konsequenz, mit denen Andreae dem vermeintlich Tragischen in dieser Gespensterballade die musikalische Ausdeutung zu geben heiß bemüht ist. Er meint: „Die Heineschen Verse sind so sehr für die Komposition geeignet, daß ich nie das Bedürfnis hatte, das geringste an der Dichtung zugunsten der Vertonung zu ändern; einige Stellen behandelte ich melodramatisch, vieles ist nur im leichten Parlandostil vertont, so wurde die Knappheit der Dichtung gewahrt".

Man sieht also, worauf das Hauptgewicht liegen soll, und man kann sich denken, daß neben jenen wunderschönen fünfzehn Minuten die übrigen zwei Stunden ein überlastendes Gegengewicht ausmachen. Die sogenannte „Tragödie" empfinden wir als Tragikomödie, wenn nicht gar als Parodie eines genialen Dichters, dessen Absichten bekanntlich nicht zu trauen ist. Ein Schicksalsdrama interessiert heute keinen Menschen mehr, höchstens einen Musiker, der daran seine theatralische Begabung (nicht zu reden von dramatischer) zeigen will und kann. Und diese muß man Andreae zugestehen. Er meint es so ernst, daß er, immer nur auf das sogenannte Drama bedacht, bis zu dreißig Minuten im Parlandostile bleibt, und er ist so geschickt im Malen und Charakterisieren, daß sein Verfahren wirklich interessiert, wenigstens den Musiker, so wenig er auch mit den harmonischen Übergriffen, deren „Reibungen" nicht selten ebenso gesucht wie schaudervollklingend sind, unverstanden sein mag. Diese freilich sind ganz Straußsche Schule, und der ganze „Ratcliff" hört sich so an, als ob er der neueste Strauß wäre, allerdings ein Strauß, der auch der Singstimme ihr Recht zukommen läßt. In dieser Hinsicht bedeutet Andreae einen bemerkenswerten Fortschritt, wie er denn überhaupt nicht von der souveränen Verachtungsfreude seines Idols angesteckt zu sein scheint. Aber ein Bestes teilt er mit ihm: die scharfe und wirkungsvolle Sicherheit des sinfonischen Aufbaues, der zum mindesten über die Absichten des musikdramatischwollenden keinen Zweifel aufkommen läßt, mag man auch über seine Mittel denken, wie man will.

Das Hauptverdienst an der glänzend verlaufenen Leipziger Erstaufführung kommt Operndirektor Professor Otto Lohse zu, dessen Führung des musikalischen Teiles als mustergültig bezeichnet werden kann. Nicht minder verdient machten sich Dr. Alfred Reucker (Direktor des Züricher Stadttheaters) als Spielleiter, Josef Vogl in der Titelrolle, Gertrud Bartsch als Maria, Frida Schreiber als Margarete, Ernst Possony als Mac Gregor, Herr Rudolf Balve als Douglas und Stephan Kaposi als Lesley.

Das Sinfoniekonzert im Gewandhause brachte in erster Linie Hans Huber, den vielseitigsten und neben Friedrich Hegar (der merkwürdigerweise beim Schweizerischen Musikfeste gar nicht berücksichtigt wurde) bedeutendsten Tondichter der Schweiz zur Geltung. Seine sinfonische Einleitung zur Oper „Der Simplizius" (nach Grimmelshausen frei bearbeitet) ist ein frisches, etwas zu gedehntes Stück, das von Artur Nikisch glänzend herausgebracht wurde. Bedeutender ist seine zweite Sinfonie (Emoll) mit dem Finale in Form von Metamorphosen (Variationen) nach Bildern von Arnold Böcklin. Nach dieser sinfonischen Probe, der der Komponist noch ein halbes Dutzend hat folgen lassen, könnte man Huber mit Fug den Schweizerischen Brahms nennen. Seine motivische Konzentrierung steht fast einzig da auf dem Gebiete der Sinfonie: das ganze Werk, dessen Bezeichnung als „Böcklinsinfonie" von Huber selbst abgelehnt wird, ist eine grandiose, mit absolut musikalischen Mitteln geschaffene Phantasie über drei Töne und überragt in dieser Hinsicht fast alles auf sinfonischem Gebiete. Dieser von Musikdirektor F. Brun (Bern) verständnisvoll, aber ziemlich starr bei heftiger Bewegung geleiteten Sinfonie gegenüber hatten die übrigen Werke des Abends, so interessant sie an und für sich waren, einen schweren Stand

O. Schoecks Violinkonzert in B dur, dirigiert vom Komponisten und sehr sauber gespielt vom Konzertmeister A. Brun (Bern), erwies sich als schönes, träumerisch-lyrisches Werk von allzu großen Längen, dessen Zerfahrenheit durch die Bezeichnung „quasi ma fantasia" nicht hinlänglich gedeckt ist. Dagegen hat V. Andreaes Kleine Suite, temperamentvoll dirigiert von H. Suter (Basel), den Vorzug der Kürze, zeigt aber im übrigen den Komponisten als kalten und sehr sicheren Berechner des Effektes.

Daß Andreae ein glänzender Macher ist, der bei einem Minimum eigener Einfälle die Form so sehr beherrscht, daß man ihn (wenigstens das eine Mal) mit Vergnügen anhört, bewies auch das am Kammermusikabend aufgeführte Streichtrio in Dmoll Op. 27 (Manuskript) für Violine, Bratsche und Violoncello. Vor dieser hübschen Unterhaltungsmusik stand ein grundgelehrtes Werk: das in der Schweizerischen Nationalausgabe gedruckte, vom Gewandhausquartett vortrefflich ausgeführte Cismoll-Quartett Op. 10 von Hermann Suter. Es besteht aus zwei großangelegten Sätzen und ist mit kontrapunktischen Künsten und harmonischen Knifflichkeiten so überladen, daß seine nicht gerade vielsagenden Themen im ersten Satze wenig Eindruck machen. Erst im zweiten tritt mit der Adagio-Variation eine warme Inspiration ein, die höchst überraschend und nach der vorausgegangenen Trockenheit um so tiefer wirkt. Das Beste auch dieses Abends gab wiederum der kernige und gereifte Meister Hans Huber mit seinem neuen (noch nicht gedruckten) Quintett in Esdur Op. 129 für Klavier, Flöte, Klarinette, Fagott und Horn. Hier halten sich Wollen und Können die Wage, alles ist aus dem Vollen geschöpft, aus eigenstem Innern geholt und mit der Hand des Meisters so hingestellt, daß es nicht anders sein kann. Zu unseren Solobläsern vom Gewandhausorchester (Oskar Fischer, Edmund Heyneck, Carl Schaefer und Arno Rudolph) gesellte sich Professor Willy Rehberg am Klavier zu einer wundervollen Wiedergabe des Quintetts, dem man in einer Kammermusik des Gewandhauses gern wiederbegegnen möchte.

Keineswegs aber einem Liederabend mit ausschließlich Schoeckschen Gesängen, wie hier am Abend vorher, möge sie auch eine so vorzügliche Sängerin wie Frau Ilona Durigo vortragen. O. Schoeck ist gewiß ein sehr begabter Liederkomponist, aber für einen ganzen Abend reicht seine Kraft nicht entfernt aus, abgesehen davon, daß er sich öfters an Vorwürfe macht, die ihm gar nicht liegen. Man lauscht ihm gerne, solange er natürlich bleibt und Eigenes hergibt. Lehnt er sich aber an erfolgreiche Modekomponisten und will durchaus im höchsten Pathos wühlen wie auch in seiner Dithyrambe für Doppelchor, Orchester und Orgel, die, vom Bachverein unter Prof. Straube glänzend wiedergegeben, den letzten Festabend im Gewandhause beschloß, so gerät er in eine Verstiegenheit und Aufgebauschtheit, deren Resultat meist nicht viel mehr als verworrener Lärm ist. Nicht ganz so schlimm machte sich die „Verheißung" für Chor, Orchester und Orgel von F. Brun, obwohl auch hier Mahlerische Einflüsse verderblich genug gewesen sind. Ohne diese ist auch die Dmoll-Sinfonie von H. Suter nicht zu denken, man muß nur noch ein bißchen Strauß dazunehmen, was auf sinfonischem Gebiete keinen allzu großen Unterschied macht. In dieser Atmosphäre war ja vor 1914 Mein und Dein beinahe identisch. Die Hauptsache war, sich philosophisch so zu gebärden. Das tut denn nun Suter wie im ersten Satze des Cismoll-Quartetts so auch im ersten seiner Dmoll-Sinfonie. Weiterhin aber wird er praktisch und verwendet Schweizerische Motive (einen humoristischen Soldatenmarsch, ein Emmentaler Küherlied, einen Appenzeller Jodler, einen alten Hackbrettanz usw.) in eminent kunstgerecht sinfonischer Behandlung, ganz besonders im zweiten Satze, der eines der famosesten Scherzi der Orchesterliteratur hinstellt. Der sehr sicher, aber mit reichlicher Zappelei dirigierende Komponist wurde trotz einer kleinen Orchesterentgleisung im Finale außerordentlich gefeiert. Weitere bemerkenswerte Stücke des letzten Abends waren der schon bekannte Elfenreigen von F. Klose (komponiert 1892), den A. Nikisch zur Geltung brachte, und die von K. Straube virtuos ausgeführte Fmoll-Passacaglia des in Genf wirkenden Engadiners Otto Barblan. Dieser selber bezeichnet sein Werk als Ergebnis des Studiums an einem deutschen Konservatorium (Stuttgart) und als entscheidend für seine Arbeit den ersten Eindruck der Passacaglia von Bach. Die Bachsche Einwirkung ist denn auch in diesem gediegenen Werke nicht zu verkennen.

Ein letztes Wort gebührt dem Rate der Stadt Leipzig, der uns das Schweizerische Musikfest beschert hat und mit ihm die Gewißheit, daß die Schweiz ernststrebende und vielkönnende Tonsetzer, darunter Hans Huber, einen Meister ersten Ranges, aufzuweisen hat, ein allerletztes dem Gewandhausorchester, das seinen alten Ruhm, eines der bedeutendsten Orchester der Welt zu sein, in schwerster Zeit glänzend bewährte.

Friedrich Brandes



100 Jahre „Universitätsmusikdirektor"

Ein Leipziger Jubiläum

Von **Dr. Karl Held**

In unserer von weltgeschichtlichen Ereignissen bewegten Zeit dürfte es angezeigt sein, auf ein für akademische Kreise wichtiges Jubiläum aufmerksam zu machen, das sonst völlig unbeachtet bleiben würde. Im Oktober dieses Jahres vollendet sich nämlich ein Jahrhundert, wärenddessen sich die Musikstadt Leipzig des Besitzes eines Universitätsmusikdirektors erfreuen darf.

Das Amt an sich ist natürlich weit älter. Es ist herausgewachsen aus dem chorus musicus, der sich seit Einführung der Reformation aus den musikalischen Elementen der Studentenschaft, insbesondere aus den kurfürstlichen Stipendiaten gebildet hatte. Dessen Leiter waren die „Kantoren zu St. Pauli", die sich vom Jahre 1616 ab den Titel „Director chori musici Paulini" beilegten. Bis 1677 gehörten sie selbst zu den Studenten, die als Alumni Electorales ihre nicht unbedeutenden Einkünfte und Vergünstigungen genossen. Dann aber traten die drei Thomaskantoren Schelle, Kuhnau und Bach sowie mit letzterem gleichzeitig der Thomasorganist Görner an ihre Stelle.

Nachdem weiter Hiller, Häser und Schicht bis 1810 amtiert hatten, folgten vier Dirigenten der Leipziger Singakademie der Reihe nach in dieser Stellung: Friedrich Schneider, Schulz, Pohlenz und E Fr. Richter. Die Singakademie hatte sich nämlich für ihre Konzerte die akustisch günstige Paulinerkirche erwählt, die ihr von der Universität auch überlassen wurde, in der Erwartung, daß sie nötigenfalls auch die Feierlichkeiten der Universität gesanglich unterstützen werde. Ob letzteres wirklich eingetreten, ist nicht bekannt. Ihre großen Konzerte hielt sie aber regelmäßig hier ab, die von der Universität mehr oder weniger als eigene Unternehmungen betrachtet wurden, wie ja auch von ihren Erträgnissen jedesmal eine größere Summe den „Universitätsarmen" überwiesen worden zu sein scheint. Bestimmt wissen wir dies von einem Konzert, das die Singakademie unter ihrem Dirigenten Christian Schulz im Oktober 1818 als Nachfeier des 50jährigen Regierungsjubiläums des Königs Friedrich August gab und in welchem C. M. von Webers Jubelouvertüre (für dieses Jubiläum komponiert), ein vierstimmiges „Salvum fac regem" mit Blechinstrumenten von Schulz und Mozarts Hymne in Ddur aufgeführt wurden. Nach diesem Konzerte erhielt Schulz, der bekanntlich seit 1810 zugleich auch Leiter der Gewandhauskonzerte war, vom akademischen Senat zum ersten Male den offiziellen Titel „Universitätsmusikdirektor", der dann seinen nächsten Nachfolgern im Dirigentenamte der Singakademie regelmäßig wieder verliehen wurde.

Nachdem Richter 1868 ins Thomaskantorat übergegangen, wurde der damalige Organist zu St. Pauli Hermann Langer Universitätsmusikdirektor, der dieses Amt dann seinen Nach-

folgern im Direktorium des „Paulus" hinterließ, einem Hermann Kretzschmar (1887—1898), Heinrich Zöllner (1898—1906), Max Reger (1907/08) und Friedrich Brandes (seit Dezember 1908). Genau 50 Jahre sind letztere also Träger dieses bedeutungsvollen Amtes gewesen — auch ein Jubiläum, das dem Universitätssängerverein zu St. Pauli nahe geht und dessen stolz und dankbar zu gedenken er alle Ursache hat.



Baden-Badener Operettenfestspiele

Von **Hans Schorn** (Baden-Baden)

Soweit die Dreizahl der durchweg neuinszenierten Operetten eine Urteilsbildung erlaubt, wird man trotz stark berechtigter Zurückhaltung anerkennen müssen, daß bei den Baden-Badener diesjährigen Festspielen eine künstlerisch vernünftige Lösung der leidigen Operettenfrage angestrebt wurde. Eine verhängnisvolle betrübende Unkenntnis des wahren Gesichtes der Gattung, wie es die klassische Wiener Operette zeigt, hat ja zu unzureichenden Zuständen geführt, so daß der Komplex der Erscheinungen am Operettenmarkt heute überhaupt nicht mehr künstlerisch gewertet wird und die Meinung, die Operette besitze überhaupt nur geringe Fähigkeiten hierzu, sich mehr und mehr festsetzt. In diesen bedauerlichen Verhältnissen begründet liegt auch ein Mißerfolg, der weder historisch noch sachlich berechtigt ist.

Trotzdem hat der große Tätigkeitsbereich den Mannheimer Intendanten Dr. Carl Hagemann nicht abgehalten, in Baden eine Besserung zu versuchen, die den Zukunftsinteressen der Operette selbst zuträglich ist, ihre Produkte auf eine höhere Entwicklungsstufe heben kann und auch die geistige Oberschicht der Gesellschaft ihrer Kultur wieder geneigt macht. Die Erreichung dieses Zieles ist zwar in weiteren Kreisen nicht feststehend, immerhin gibt aber die Beurteilung der Badener Gesamtleistung so erfreuliche Schnittpunkte, daß an einer Aufwärtsbewegung, wenn sie ernstlich gewollt wird, nicht zu zweifeln ist: Baden hat also kein Scheinziel verfolgt.

Voraussetzung jeder höheren Kultur ist der energische Wille dazu. Daran haben es Hagemann und seine Mitarbeiter nicht fehlen lassen, im Gegenteil bewiesen, wie künstlerisch leistungsfähig ein aus Deutschland und Österreich bunt zusammengesetztes Ensemble binnen kurzer Zeit werden kann. Unter der korrekten Autorität, über die in diesen Dingen Hagemann nun einmal wie wenige verfügt, mußten selbst aus Experimenten hochachtbare Darbietungen werden. Es war vielleicht die wichtigste Gegenwartsaufgabe, der profitwütigen Schnellfabrikation sinnloser Possen, die bei den arg gelockerten Beziehungen zwischen Kunst und Krieg immer wieder ein dankbar zahlendes Publikum finden, die tatsächliche Distanz zu den schöpferischen Werken der Gattung anzumerken und durch Qualität der Aufführung deren künstlerische Motive freizulegen und eine Kongruenz zwischen Stoff und Form vor allem zu erreichen. Das geschieht natürlich nicht durch großgebärdete Eilfertigkeit, sondern durch intensives Studium. Dem scharfsichtigen Geist gelang es z. B., für Heubergers „Opernball" einen leicht natürlichen Konversationston zu finden, in Offenbachs „Orpheus in der Unterwelt" das Kriterium seines Wertes dadurch zu steigern, daß er nicht als fade Posse heruntergespielt, sondern als lustvoller Spuk fest verankert wurde. Auch das Publikum, über dessen täppische Gutmütigkeit in dieser Beziehung eigentlich kein Wort zu verlieren ist, ließ sich durch die amüsante Form der Darbietung anregen und hatte Gefallen an dem glückhaften kecken Griff in die echte Wesenhaftigkeit antiker Satire. Freilich, auch die beste Bearbeitung wird nicht darüber hinwegtäuschen, daß die meisten Operettenschlußbilder undramatische Verkürzungen, schlechte Lösungen sind. Das gilt sowohl von der boshaften Persiflage Offenbachs wie auch von Johann Straußens „Nacht in Venedig", deren sorgenlose Textbehandlung leider den Namen einer Komödie nicht rechtfertigt, den man gerne der genialen Musik geben würde. Daß aber der Pendel so mancher Mächte gerne besser zur klassischen Straußschen Atmosphäre zurückschwingt, als sich in krausen Modernismen verliert, das bewies die von dem Wiener Franz Schönbaumsfeld rhythmisch schwungvoll geleitete Aufführung, die an Treffsicherheit und liebenswürdig vornehmer Einkleidung kaum je überboten wurde. Auf der von L. Sievert stets geschmackvoll hergerichteten Bühne hatte man außerdem die Ansätze zu einer dramatischen Formung wirksam herausgearbeitet und durch Kontrastierung eine Welt geschaffen, in der trotz aller Fantasterei realistische Momentbildchen aufschwebten. Hagemann, ein Inszenator mit dem Herzen und dem feinsten Verständnis, wurde gerade mit dieser unstreitig besten Darbietung zum Herold der Notwendigkeit, das aufgewühlte Mißtrauen und den entsetzlich aufgehäuften Kitsch in der Operette unbarmherzig zu beseitigen und sie den Gesetzen des Geschmacks wieder unterzuordnen. Es ist überhaupt ein Irrglaube, wenn man die gute Operette anders als aus dem Geiste der komischen Oper heraus szenisch ermöglichen will, und der vollendete technische Apparat der Neuzeit kann sehr wohl, das zeigten besonders die farbig-südländischen Bilder der italienischen Faschingsnacht, ihrer stilvollen Wiedergabe nutzbar gemacht werden. Nur ein gering entwickelter Tatsachensinn wird, so streng er auch sein Beurteilungsvermögen in Baden walten läßt, diese Folgerung noch leugnen können.

Dem Wunschbereich idealer Vorstellungen, die zu Recht „Festspiele" genannt wurden, kaum entrückt blieben auch die solistischen Leistungen. Voll leidenschaftlichen Entzückens sang und spielte Erna Fiebiger-Peisker, ihr zur Seite Irene Eden. In den anspruchsvollen Partien des Herzogs und des Figarobarbiers Camavello zeigten Carl Baum und Hermann Feiner zwar schön kultivierte Stimmen, jedoch geringe musikalische Reinheit. Dagegen befriedigten sie in den Tenorrollen Heubergers und Offenbachs und teilten sich hier in den starken Erfolg mit dem äußerst charakteristischen Orpheus Dr. Paul Kuhns.



Hamburger Oper

Von **Bertha Witt**

Anfang Juni

Das Stadttheater hat wie alljährlich zur gewohnten Zeit auf drei Monate seine Pforten geschlossen. Was aber liegt hinter uns, wenn wir den zurückgelegten Weg überblicken? Viel mehr — trotz mancher schönen Tat — als das Gewohnheitsgemäße wohl kaum; viel hatte uns zwar die Opernleitung anfangs versprochen, aber nur wenig gehalten. Es ist eben das Charakteristische des Hamburger Publikums: man schreit nach Neuem und — bleibt bei Wagner. Wobei denn das Neue in der Regel das Unglück hat, nach kurzer Ehrenrettung unter den Tisch zu fallen. Man erzielt selbst heute in opernhungrigsten Zeiten wohl mit d'Albert ein halbwegs volles Haus, aber keineswegs mit Mona Lisa oder gar Neuheiten noch jüngeren Datums. Und so ist es ganz selbstverständlich, daß man, da außerdem um den staatlichen Zuschuß seitens der ehrenwerten Hansastadt, der schon die endliche Bewilligung der Universität anscheinend schwere Sorgen macht, immer noch gefeilscht wird, sich an das Bewährte hält, worunter hier in erster Linie Wagner und Verdi zu verstehen sind. Einen hochstehenden künstlerischen Standpunkt verläßt man damit ja auch keineswegs, man bleibt nur dem zeitgenössischen Schaffen etwas schuldig, das aber müßte für unsere Komponisten ja erst dann verhängnisvoll werden, wenn alle Opernleitungen so dächten.

Unter solchen Umständen sind im dritten Abschnitt der Spielzeit nicht so sehr die Neueinstudierungen, die sich, wie gesagt, auf „Neues" überhaupt nicht einließen, bemerkenswert, als die Gastspiele. Es wurden mit Ablauf der Spielzeit einige Plätze vakant, da ein Teil der Damen uns verläßt, so daß eine Art Wettlauf um die der Vereinsamung preisgegebenen Posten einsetzte, der aber, wie das ja vorkommt, besonders wenn die

Ansprüche wie bei uns sehr hoch sind, im ganzen nicht sehr erfreulich ausfiel. Die bemerkenswerteste Erscheinung war noch Frau Viereck-Gimpel vom Stadttheater in Posen in der zwar nicht als großen Maßstab für ein hochdramatisches Talent zu bewertenden Rolle der „ersten Dame" in der Zauberflöte; aber selbst bei dieser so ziemlich auf Hintergrund zugeschnittenen Aufgabe ließ sie eine selbständige Gestaltungskraft durchblicken und konnte vor allem das Schwergewicht einer ebenso gepflegten wie wohllautenden Sopranstimme in die Wagschale werfen. Dagegen erschien es zweifelhaft, ob Frl. Koch, die gewiß mit vielen Vorzügen stimmlicher und schauspielerischer Fähigkeiten ausgestattete junge Sängerin von der Berliner Hofoper, die man anfangs fast für einen neuentdeckten Stern hielt, die Anwartschaft auf das Koloraturfach in Hamburg behalten konnte, um so mehr, als sie in der Zauberflöte und Rossinis Barbier nach der rein künstlerischen Seite hin vielfach enttäuschte, da es ihr namentlich auch an der feinen Delikatesse fehlt, die gerade Rossini verlangt; gleichwohl ist ihre Technik hochentwickelt. Über das Gastspiel von Frl. Betty Schubert, die früher in Leipzig tätig war — und die Umstände lassen darauf schließen, daß das schon sehr lange her ist —, wollen wir liebevoll den Mantel des Schweigens decken, denn an ein Engagement wird wohl auch Frl. Schubert selber im Ernst nicht gedacht haben. Man unkte auch, daß ebenfalls Hermine Bosetti aus München mit ernsten Absichten zu uns komme, doch scheint einstweilen von einer engeren Verbindung nicht die Rede zu sein, was um so bedauerlicher ist, als Frau Bosetti, die der Rivalität einer so siegreichen Kunstgenossin wie Maria Ivogrün nicht ganz tatenlos zuzusehen geneigt sein dürfte, als Konstanze in der Entführung bemerkenswerte Proben ihrer als trefflich gerühmten Kunst darzubieten vermochte. Als Violetta blieb sie allerdings mancherlei schuldig; soweit die Stimme nicht alles mehr hergibt, springt ihr kultivierter Geschmack ein; man nennt diese wohlberechnende Sicherheit auch eine Kunst.

In den ganz hervorragenden Gastspielen, die oft nach einer Art Ersatz aussehen, um den eignen Mangel einmal zu bemänteln, wovon aber bei dem hohen künstlerischen Standpunkt unserer Oper natürlich nicht die Rede sein kann, leistete man diesmal wirklich Bemerkenswertes. Ein hervorragend versorgtes Theater braucht derartige Gastspiele ja in der Regel nur, um einmal im eignen Wirkungskreis dem Publikum Gelegenheit zu umfassenden Vergleichen zu bieten; nebenbei kann man es natürlich auch auf eine Art Sensation abgesehen haben. Sensation war jedenfalls Pattiera, der zweimal mit zwei bezw. drei Gastspielen vertreten war. Ein zweiter Caruso, so wollte man wissen. Carusomäßig war allerdings Temperatur und Applaus, besonders als der Künstler unter dem Beifallsgebrüll der Galerie viermal die Stretta (Troubadour) sang, denn in bezug auf Zugaben ist man in Hamburg noch unersättlicher als anderswo. Sonst aber hinkt der Vergleich, so bemerkenswert schön Pattieras Stimme ist und so sehr er über eine überzeugende Gefühlstiefe verfügt, die oft mit elementarer Gewalt zum Ausdruck kommt wie in Carmen. Das Geheimnis dieses Unterschiedes ist bemerkenswert einfach: Caruso besitzt das Höchstmaß von Technik, Pattiera besitzt überhaupt keine Technik. Im Troubadour, der beide Gastspiele einleitete, erschien neben ihm eine neue Bewerberin um das Koloraturfach, Frau Thorsen, die, im Besitz ausgezeichneter Stimmittel, durch eine fühlbare, auf so heißem Boden wohl erklärliche Unsicherheit offenbar behindert wurde, diese voll zu entwickeln; infolgedessen gab es hier ein totes Rennen. Mit der menschlich äußerst abschreckend gezeichneten Carmen Frau Sandens vermochte man sich hier nicht sonderlich anzufreunden. d'Alberts Tote Augen, seit Lotte Lehmanns Abgang hier wirklich tot, zerrte man unnötigerweise wieder auf die Bretter, um Frl. Holl vom Frankfurter Opernhaus darin singen zu lassen. Frl. Holl riß aber mit ihren Fähigkeiten alles heraus und versöhnte so mit dieser Wahl, die man hier im Grunde nur Lotte Lehmann verzeiht, welche allein noch zur Zeit ihrer Zugehörigkeit zu unserm Theater dieser Oper bei uns das Durchhalten möglich machte.

Letzthin erfreute Frl. Lehmann mit einem zweiten Gastspiel von vier Abenden, das mit Ausnahme besagter Toter Augen diesmal Wagner gehörte: Sieglinde, Eva und Elsa. Zu der Zeit, da wir noch den Entwicklungsgang der sympathischen Künstlerin bei uns zu verfolgen Gelegenheit hatten, wußte man wohl schon, daß hier eine von den „Großen" im Werden begriffen war; aber an die prädestinierte Wagner-Sängerin hat man vielleicht damals noch nicht gedacht; um so bemerkenswerter, daß sie auch hier heute eine große Mehrzahl in den Schatten stellt. In Wien hat man recht getan, sie sich zu sichern; nur bei uns hat man das Nachsehen. Mit Rose Ader geht es genau so, seit die Hamburger Bühne immer mehr auf den Standpunkt einer Versuchsstation und unmittelbaren Vorstufe der Wiener Hofoper herabsinkt.

Die Neueinstudierung des Barbiers von Bagdad, die gleichwohl leider auch diesmal keine lange Lebensdauer gewährleisten konnte, ist um so wärmer zu begrüßen, als Cornelius' prächtige kleine Märchenoper, deren opernfeindliche Momente man eher ein bißchen übertreibt, eine recht frische Farbe in das Einerlei unseres Opernspielplans hätte bringen können. Frau Schumann und Herr Schubert waren ganz hervorragend in den Hauptrollen. — Des weiteren hatte man sich Strauß' Salome angenommen, die, schon im vorigen Winter nach längerer Pause hier herausgebracht, in Frau Wedekind-Klebe eine geradezu erstklassige Vertreterin dieser bestialischsten Heldin vorfindet, die je in der Opernliteratur vorgekommen. Neu war Herr Hensel als Herodes, wußte sich aber glänzend mit dieser Partie abzufinden. Die übrigen Neueinstudierungen veranlaßte der Mozartzyklus, denn für Mozart scheint man hier erfreulicherweise immer mehr sein Herz zu entdecken. Die Gärtnerin aus Liebe, die Werner Wolff feinsinnig leitete, ging bereits auch vorigen Winter hier vollständig neu in Szene, dagegen war der Schauspieldirektor (unter Pollak) neu. Erhob dieser Zyklus gleichwohl nicht durchaus Anspruch auf Vollständigkeit, denn es fehlte noch mancherlei darin, so tat man es doch auch nicht ohne die harmlose Idylle „Bastien und Bastienne" und „Les petits riens". Die Hauptsache war aber der Don Juan, der damit wieder in den Spielplan rückte, leider nur allzusehr am Schluß der Spielzeit, so daß auch die Leistungen das nicht mehr waren, was man in der Hochkonjunktur der künstlerischen Kräfteentfaltung gewohnt ist. Es verabschiedeten sich Frl. Ader, Frau Scheffler und Frl. Kalter. Endlich ging es auch nicht ohne den hergebrachten Wagnerzyklus, und zum Schluß hatte man für die Ludendorffspende die alte, unverwüstliche Fledermaus losgelassen, in welchem belebenden und wienerisch belebten Zeichen die Spielzeit ausklang.

Auch die Volksoper ließ es sich nicht nehmen, mit einigen bemerkenswerten Neueinstudierungen aufzuwarten. Aber diesem Theater fehlen doch in zu entscheidendem Maße die Bedingungen für die große Oper, und man kann hier nicht ungestraft auf der einen Seite Mozart und Wagner pflegen, wenn man es auf der anderen mit Millöcker und Konsorten hält, von der jeder Feinheit in der Instrumentation baren Jungfer Sonnenschein Jarnos gar nicht zu reden, deren „Volkstümlichkeit" sich rasch dahin ausgewachsen hat, daß der ganze Olymp die Walzermelodien mitsingt. Näher liegt da schon der liebenswürdige alte Lortzing, dessen Musenkinder man erfreulicherweise in einem Zyklus aufmarschieren ließ; sie präsentierten sich hier vielleicht nicht in ihrer ganzen Köstlichkeit, aber sie stechen auch so jede Operette aus. Dagegen hatte man den Don Juan allzu sorglos in den etwas leichten Volksopernrahmen einzuzwängen versucht, was der sich nun durchaus nicht gefallen ließ. Es erscheint übrigens meiner Ansicht nach sehr zweifelhaft, daß man ein Publikum, welches sich unter allen Umständen für Jarno erwärmt, auch für Mozart erwärmen kann, auch wenn es bei diesem Publikum gar nicht darauf ankommt, ob man ihm einen schlechten oder einen echten Mozart vorsetzt. Mit Wagners Holländer fuhr man im ganzen günstiger, wenn ich auch hier dabei bleibe, daß Wagner auf dieser Bühne das denkbar größte Wagnis ist. Als Dritter im Bunde erschien der Kuhreigen von Kienzl und wirkte dank einer sehr

guten Darstellung, an die er nicht jene unüberwindlichen Anforderungen der großen Oper stellt, vortrefflich gut. Kienzl scheint überhaupt bei der Volksopernleitung einen sehr großen Stein im Brett zu haben, denn sein Evangelimann stellt hier geradezu das Paradepferd des Theaters dar und es wird mit unfehlbarer Sicherheit kein männlicher Gast mehr zugelassen, der nicht diese in ihrem sentimentalen Gehalt etwas zweifelhafte Glanznummer vorzureiten verstände. So kam es, daß Ziegler, Pennarini, Bassermann, Schmedes alle nacheinander als Vergleichsobjekte auftraten, wobei Bassermann unter diesen zahlreichen Evangelimännern am schlechtesten abschnitt. Pennarini, dem vier Abende gehörten, huldigte im übrigen der Operette, — ein nicht gerade sehr anziehender Zug an dem hier einst als Wagner-Sänger geradezu vergötterten Künstler. Dagegen war der K. und K. Hofopernsänger Erik Schmedes ein Ereignis, liegt auch wohl seine hauptsächlichste Stärke heute vorwiegend im Ausdruck, den er im Fidelio vollends entfalten konnte. Dieser Fidelio gereichte auch sonst der Volksoper zur Ehre, und das namentlich der Eleonore Frl. Ernster-Baranays, dieses vortrefflichsten Mitglieds im ganzen Volksopernensemble. Stimmlich in diesem Rahmen wirklich hervorragend, schien auch ihr inneres Ausschöpfen der Rolle mit ganz großen Vorbildern verwandt zu sein, und so verdient auch ihre Senta nicht, unerwähnt zu bleiben, der man erst die eigentlichen seelischen Schwingungen in der Holländer-Aufführung verdankte. Bei ihr ist alles echt, alles erlebt, aus dem Vollen und Inneren erfaßt; hinzu kommt die dramatische Belebtheit der bemerkenswert schönen und trefflich geschulten Stimme. Der Verlust dieser Künstlerin, die nach Königsberg geht, wiegt um so schwerer, als eine häufigere Beschäftigung in letzter Zeit ihre Vorzüge immer klarer übersehen ließ. Auch der Vergleich mit Maria Morawetz, ehemaligem Mitgliede der Wiener Hofoper, die als Agathe im Freischütz offenbar als Anwärterin des vakanten Postens erschien, fiel ganz überwiegend zugunsten der Scheidenden aus.

Musikbrief

Aus Darmstadt

Von Josef M. H. Lossen

Ende Juni

Dem künstlerischen Still- und Tiefstand um die Jahreswende folgte, wohl auch auf den von verschiedensten Seiten kundgegebenen Unwillen hin, eine Zeit angestrengter, ernster und fruchtbarer Arbeit.

Der deutsche Meister des feuchtfröhlichen Daseinsgenusses und mit seiner Vorliebe für das Unheimlich-Romantische: Heinrich Marschner, kam nach langem wieder einmal zu Wort. Sein Hans Heiling war zuletzt im Frühjahr 1906 erschienen, seitdem aber gänzlich verschwunden. Eines Zeitraums von 12 Jahren bedurfte es, bis man endlich sich seiner erinnerte. Die Aufnahme war unbestritten warm, und man konnte sich ihrer ehrlich erfreuen, um so mehr, als ihr eine sorgfältige Einstudierung unter E. Kleibers temperamentvoller Art zuteil wurde. Angesichts des zweifellosen Erfolgs sollte überhaupt der Wiederbelebung älterer Opern, vor allem des deutschen Singspiels und der romantischen Oper, eine größere Aufmerksamkeit zugewandt werden, nicht zuungunsten moderner Schöpfungen oder des Schauspiels, sondern auf Kosten des Operettenbetriebes.

Unserer Mozart-Klage ist man nun mit zwei seiner Werke (Don Giovanni, Entführung aus dem Serail) nachgekommen. Auf dem Ankündigungszettel war zwar „Don Juan" zu lesen, aber man wagte doch in Klammer die nach der Meinung von heute zulässigere Benennung „Don Giovanni" beizufügen. Hoffentlich wird man diese unter Wegfall der anderen ganz beibehalten und dann auch zur Kalbeckschen Bearbeitung (Universal-Edition) greifen, nachdem die reichsdeutsche Uraufführung zu Breslau im vergangenen Jahre mit nicht geringem Erfolg stattgehabt hat. Unter all den vielen Versionen, die sich im Laufe der Zeit das arg mißhandelte Werk gefallen hat lassen müssen, dürfte sie wohl heute als die beste anzusehen sein, die die allgemeine Einführung verdiente. Erfreulicherweise erfuhren die Seccorezitative eine stilgemäße Behandlung, wenn auch sonst mehr Mozartscher Geist bei der ganzen Aufführung zu wünschen gewesen wäre. Dasselbe gilt auch von der Neueinstudierung der Entführung. Alles wirkte zu schwer, erdrückend, zu wuchtig, als daß die grazienhafte Schönheit Mozartscher Musik voll zu ihrem Rechte kam. Das würde gewiß sich alles beheben, wenn man nur etwas mehr Mozart-Pflege, Mozartsche Gesangskultur hier betreiben wollte. Aber Mozart, und neben ihm insbesondere Robert Schumann, treten hier zu Lande nur ganz sporadisch auf und finden nicht die ihnen gebührende Stellung.

Als zweite Strauß-Oper an unserer Bühne ging die Wildesche Salome in Szene. Längst schon angekündigt, mußte sie Schwierigkeiten halber immer wieder hinausgeschoben werden. Bei der Kritik des Werkes zeigte sich auch wieder die Unfähigkeit lokaler Konzert- und Theaterreferenten, die der Sache fast ausnahmslos in Unbeholfenheit gegenüberstanden. Daher auch die in solchen Fragen durchgängige Wertlosigkeit und Unfruchtbarkeit hiesiger Tageskritiken. Dieses musikalische Kurpfuschertum ist ja von überall her sattsam bekannt und hat oft genug den Unwillen maßgebender Kreise erregt, freilich bis jetzt noch ohne erwünschten Erfolg. Mit großer Sorgfalt und Hingabe (Leitung: Hofrat Ottenheimer) war man an die Oper herangegangen und scheute keine Mühe, eine hochstehende Leistung zu Wege zu bringen. Das geschah denn auch, konnte aber dennoch nicht den Schein eines bloßen Achtungserfolges verhindern noch verwischen. Dazu hat auch der Darmstädter zu sehr seinen eigenen, eng bekränzten Geschmack. Mit einer, man möchte sagen fast selbstverständlichen Zurückhaltung, wenn nicht gar Ablehnung, begegnet er durchweg den zeitgenössischen Werken, die im Theater oder Konzert neu zu Gehör bezw. zur Schau gebracht werden. Und so haben solche Stücke von vornherein einen schweren Stand und müssen, da sie in den allermeisten Fällen sich nicht halten können, vor der Hohlheit des Philistergeistes wieder verschwinden. Die Vertreterin der Salome, Frl. E. Wühler, übertraf diesmal sich selbst, namentlich gegen Schluß des Stückes, in stimmlicher wie darstellerischer Hinsicht (vielleicht würde ja eine größere Stimme noch plastischer gewirkt haben). Die Inszenierung war von eindrucksvoller Schönheit, nur hätte man das Orientalische etwas mehr betonen und der Aufteilung der Chormassen wie der einzelnen Gruppen mehr Sorgfalt zuwenden dürfen.

Bei der Neueinstudierung der Nicolaischen „Lustigen Weiber" (mit einem trefflich aufeinander eingespielten Ensemble) stieß man auf eine teilweise sehr abgenutzte und veraltete Inszenierung. Ebenso in Wagners Rienzi, in dem man auch mit den historischen Kostümen nicht langes Federlesen machte, sondern es anscheinend für bequemer hielt, zu dem ersten besten zu greifen. Ansonsten die Aufführung mit Frau Jakobs als prächtigem Adriano und Josef Mann als einer Idealgestalt Rienzis in den Hauptrollen wohlgelungen herauskam. Herr Mann, der seinerzeit von der Volksoper in Wien unter geteilten Ansichten engagiert wurde, hat sich in Kürze das Publikum so zu seinen Freunden und Anhängern gemacht, daß er in seinen Abschiedsabenden als Radames und Eleazar nebst einem großen Konzert wahre Triumphe feiern konnte. Seine Ausbildung erhielt er zu Mailand bei Ferdinando Guarino, wo er drei Jahre lang eifrigen Gesangstudien oblag. Der Belcanto ist Manns eigentliche Domäne. Mit aufrichtigem Bedauern sehen wir ihn von unserer Bühne scheiden, die ihn zu einem der besten Sänger zählt, die wir hier im Laufe der Zeiten besessen.

Ein sehr schlecht besuchter Zyklus Weingartnerscher Werke (Genesius, Dame Kobold und Kain und Abel) erntete

wenig Dank und Anerkennung. Da ist es mit seinem Ansehen als Dirigent und als Leiter der Hofmusikkonzerte ganz anders bestellt. Und doch tritt er in seiner Gesamterscheinung hinter Artur Nikischs Dirigententum zurück, der gegen Abschluß der Spielzeit als Gast in Fledermaus, Tannhäuser und einem Konzert nach lang verstrichener Zeit wieder auftrat. — Unvergeßliche Stunden brachte Berta Morenas Isolde, die in Herrn Mann einen ihr keineswegs nachstehenden, vielmehr ebenbürtigen Tristan fand. Diese Aufführung war vielleicht das größte Erlebnis der diesmaligen Spielzeit (1917/18). Von den übrigen Gästen, außer Frl. Geyersbach (Tote Augen, Fledermaus), zu sprechen, können wir uns schenken. Unsere Koloratursängerin Frau O. Kallensee verabschiedete sich als Violetta in La Travitaa, nach Verdienst mit Wärme und Herzlichkeit begrüßt.

Der Schluß der Spielzeit bringt eine Reihe einschneidender Veränderungen. Intendant Dr. Paul Eger verabschiedet sich unter Nachfolgerschaft Dr. Krätzers aus Berlin, um einem Rufe nach Hamburg zu folgen, wo ihm ein seinen außerordentlichen Fähigkeiten entsprechend größerer Wirkungsbereich gewiß sein wird. Was aber das hiesige Hoftheater an ihm verliert, wird jeder sofort gewahr, der die Entwicklung des Darmstädter Hoftheaters unter Dr. Egers Leitung (1913—1918) verfolgt hat, in welcher Zeit ihr Ruf als einer künstlerisch leistungsfähigen Bühne sich weit in deutsche Lande trug und die Stille der hessischen Residenz mit Festen des Lebens und der Kunst ruhmvoll unterbrach.

Rundschau

Noten am Rande

Die Lage im Notenstechergewerbe ist geradezu trostlos. Eine große Zahl Mitglieder mußte verkürzt arbeiten, so daß sich der Verband veranlaßt sah, um den Arbeitern die Existenz zu ermöglichen, die Arbeitszeit auf 7 Stunden zu verkürzen. Trotz von den Prinzipalen bewilligter Teuerungszulagen erreichten die Gehilfen kaum den Lohn, den sie in Friedenszeiten erzielt hatten. Der Mitgliederbestand ist von 216 am Beginn des Jahres bis zum Ende auf 177 zurückgegangen. Von den 177 Mitgliedern arbeiten 20 nicht im Beruf und 10 sind Invaliden, 14 Mitglieder sind in London und Petersburg interniert; im Kriegsdienst befinden sich 218 Mitglieder. Eine statistische Erhebung ergab, daß der Durchschnittsverdienst im Jahre 1917 pro Mitglied 1863 Mk. und die erhaltene Teuerungszulage 284 Mk. betrug.

Kreuz und Quer

Berlin. Im Deutschen Opernhause kommt die Oper „Der eiserne Heiland" von Max Oberleithner Ende dieses Monats zur ersten Aufführung.

— Bei Ernst Heinrici wurde in voriger Woche eine Sammlung von Autographen berühmter Künstler, Musiker und Dichter versteigert. Ein eigenhändiges Manuskript Franz Schuberts („Lindehard", Ballade von Mayerhofer) mit voller Namensunterschrift ging für 3000 Mk. fort, Beethovensche Instrumentalskizzen, anscheinend zum zweiten Satze seiner 7. Sinfonie, wurden mit 1000 Mk. bezahlt. Zwei eigenhändige Quittungen Joh. Seb. Bachs aus den Jahren 1735 und 1737 über den Empfang von Legat-Geldern für die Thomasschule wurden mit 400 Mk. bezahlt. Ein Brief von Gluck aus Wien (30. 9. 1779) mit der Anrede „Mein liebstes Krutthofferl" fand für 300 Mk. einen Käufer. Liszts Vertonung des Lenauschen Liedes „Die drei Zigeuner" brachte es auf 205 Mk. Ein ungedruckter Brief Mozarts aus Wien vom 24. Oktober 1781 an seinen Vater erzielte 2700 Mk., sein Notenmanuskript für zwei Kadenzen zu einem Klavierkonzert Ddur 520 Mk. Die Briefe Richard Wagners an Gottfried Semper wegen der Ideal-Theaterpläne des Königs Ludwig II. von Bayern aus den Jahren 1864 und 1865 gingen für 560, 360 und 250 Mk. fort, während ein Brief des Königs an Semper aus Hohenschwangau vom 6. November 1865 mit 510 Mk. bezahlt wurde. Wagners Manuskript der Einladung zur künstlerischen Mitwirkung bei den ersten Festspielaufführungen in Bayreuth kam auf 350 Mk., die eigenhändige Reinschrift von „Siegfrieds Rheinfahrt" aus der Orchesterpartitur der „Götterdämmerung" auf 510 Mk. und das Korrekturexemplar des Textes vom „Fliegenden Holländer", in einer roten Ledermappe liegend, auf 305 Mk. zu stehen. Unter den Autographen bildender Künstler erzielte ein Brief von Peter Paul Rubens, datiert „Antwerpen, 25. Juni 1627", der auf drei engbeschriebenen Seiten Äußerungen über die Streitigkeiten zwischen Frankreich und England enthält, den Betrag von 1260 Mk.

Berlin. Der seit vielen Jahren unter Musikdirektor Adolf Göttmanns Leitung stehende Berliner Tonkünstler-Verein blickt im Februar 1919 auf ein 75jähriges Bestehen zurück. Um diesen Tag durch eine besonders künstlerische Tat zu krönen, erläßt der Verein ein Preisausschreiben in Höhe von 750 Mk. bezw. 500 Mk. für zwei ein- oder mehrsätzige Kammermusikwerke für Bläser, oder Bläser und Streicher, oder Bläser und Klavier, oder Bläser, Streicher und Klavier. Schluß der Bewerbung 15. Dezember. Nähere Auskunft erteilt die Geschäftsstelle des Berliner Tonkünstler-Vereins (Berlin W, Zietenstraße 27).

— Im Berliner Friedrich-Wilhelmstädtischen Theater wurde zum ersten Male „Hannerl", eine Fortsetzung des „Dreimäderlhauses", gegeben. Das Singspiel ist von A. M. Willner und Heinz Reichert verfaßt, die Musik Franz Schuberts von Karl Lafite für die Bühne bearbeitet. Das Singspiel hat einen sehr gefälligen ersten Akt, wird dann aber zu breit.

— Das Lessing-Museum veranstaltet in diesem Winter wieder zehn Kammermusikabende unter Leitung von Gertrud Steiner-Rothstein.

— Kammersänger Heinrich Ernst beging seinen 70. Geburtstag. 1848 in Dresden geboren, entstammt er einer hochgeschätzten Künstlerfamilie. Die Mutter war eine vielbewährte Koloratursängerin, ein Onkel der berühmte Geigenvirtuose Heinrich Wilhelm Ernst. In Wien und Ofen-Pest für die Oper vorgeschult, nahm Heinrich Ernst bereits 1872 eine erste Stellung in Leipzig ein. Von 1875 an wirkte er an der Berliner Hofoper.

— Als Nachfolger des jüngst verstorbenen Prof. Krause wurde der Berliner Musikschriftsteller und Klavierpädagoge Rudolf Maria Breithaupt als Lehrer für die Ausbildungsklasse des Sternschen Konservatoriums gewonnen.

— Der Verband der Freien Volksbühnen veranstaltet im Einvernehmen mit der Generalintendantur der Königl. Schauspiele drei Konzerte der Königl. Kapelle im Theater am Bülowplatz unter Leitung von Richard Strauß, Leo Blech und Fritz Stiedry. Für die weiteren Konzerte haben das Philharmonische Orchester unter Leitung von Artur Nikisch und Oskar Fried, der Königl. Hof- und Domchor unter Leitung von Hugo Rüdel, der Berliner Volks-Chor unter Leitung von Max Eschke ihre Mitwirkung zugesagt. Außerdem: Artur Schnabel, Wanda Landowska, Emmi Leisner, das Klingler-Quartett, das Fiedeman-Quartett, die Berliner Trio-Vereinigung, die Madrigal-Vereinigung des Königl. Akademischen Instituts für Kirchenmusik, die Kammermusikvereinigung der Königl. Kapelle.

— Im Berliner Theater des Westens gelangt die Oper „Erin" von Axel Delmar, Musik von Leopold Hassenkamp, auf Anregung der deutsch-irischen Gesellschaft in einer Morgenveranstaltung zur Uraufführung.

— Der Verband der konzertierenden Künstler Deutschlands EV. hat sich entschlossen, eine eigene gemeinnützige Konzertagentur auf genossenschaftlicher Grundlage zu errichten, welche unter dem Namen Konzertabteilung (gemeinnützige Stellenvermittlung) in den Räumen Berlin W 57, Blumentalstr. 17, eröffnet worden ist. Die Konzertabteilung des Verbandes bringt den Künstlern, welche sie in Anspruch

nehmen, sämtliche Rabatte für Inserate, Drucksachen usw. ohne Abzug gut und verteilt am Ende des Geschäftsjahres einen etwaigen Überschuß unter die Künstler, welche die Konzertabteilung in Anspruch genommen haben, im Verhältnis der von ihnen bezahlten Gebühren. Es wird besonders hervorgehoben, daß die Vermittlung von Engagements in keiner Weise an die Veranstaltung eigener Berliner Konzerte geknüpft wird, und daß die Verbindung der Konzertabteilung auch mit kleineren Konzertvereinen es ermöglicht, auch weniger bekannten Künstlern Engagements zu verschaffen.

Berlin. Für die Berliner Komische Oper wurde Grete Friedel (Wien) als erste Soubrette verpflichtet.

Bielefeld. Das Stadttheater Bielefeld, das mit dieser Saison von der Stadt in eigene Regie übernommen worden ist und unter der Leitung der Direktoren Max Cahnbley für die Oper und Richard Starnburg für das Schauspiel steht, wird am 28. September mit „Goethes Iphigenie" und am folgenden Tage mit der „Zauberflöte" eröffnet.

Darmstadt. Der neue Intendant, Dr. Krätzer, führte sich mit einer glanzvollen Neueinstudierung (Hofrat Ottenheimer) und Neuinszenierung (Prof. Kempin) von „Figaros Hochzeit" ein, die außergewöhnliches Aufsehen erregte.

— Im Darmstädter Hoftheater sollen Engelbert Humperdincks neues Werk „Gaudeamus", eine Oper aus dem Studentenleben (Text von Robert Misch), und „Ritter Blaubart" von E. N. v. Reznicek (Text von H. Eulenberg) zur Aufführung kommen.

Dessau. Für das Dessauer Hoftheater wurde der Heldentenor Louis Bullinger verpflichtet.

Dresden. Die Neue Schule für angewandten Rhythmus in Hellerau schloß am 7. September ihr drittes Schuljahr. Der Besuch der Anstalt zeigte wiederum eine bedeutende Steigerung. In den Winterkursen wurden 27 Seminaristen und 111 Kinder unterrichtet. Die Abschlußprüfungen bestanden 7 Schüler. Der Sommerkurs wurde von 118 Schülern, davon 95 Erwachsene, besucht und überstieg damit die Besuchszahlen aller bisherigen Sommerkurse, auch derjenigen der Friedenszeit. Das Ausland war durch Balten, Österreicher, Polen und Schweizer unter den Schülern vertreten. Insgesamt wurden im vergangenen Jahre 256 Schüler unterrichtet. Außerhalb Helleraus bestanden während dieser Zeit in Deutschland und Österreich-Ungarn über 40 Kurse mit ungefähr 3000 Schülern. Während des kommenden Winters wird die Schule aus Gründen der Kohlenknappheit geschlossen. Die Lehrer der Anstalt werden in München Privatkurse für Anfänger und Seminaristen abhalten. Die Sommerkurse 1919 werden wieder in Hellerau stattfinden.

— In der Dresdner Hofoper fand die Uraufführung der Oper „Mantje Timpe Te" von Otto Naumann am 25. September statt. Bericht im nächsten Hefte.

— Der Rat der Stadt Dresden hat beschlossen, dem Dresdner Philharmonischen Orchester für 1919 und bis auf weiteres eine jährliche Beihilfe von 25000 Mk. zu gewähren.

Hamburg. In der Hamburger Volksoper wurde die Operette „Der Streik der Modelle" von Artur Grünzweig von Eichensieg, Musik von Josef Hager-Hajdu mit starkem Erfolg aufgeführt.

Karlsruhe. Die Karlsruher Hofoper will in der neuen Spielzeit folgende Opern zur Uraufführung bringen: außer „Meister Guido" von Hermann Noetzel, der am 15. September gegeben wurde (Bericht im nächsten Hefte), noch: „Schwarzschwanenreich" von Siegfried Wagner, „Laurins Rosengarten" von Wilhelm Mauke, „Die Rauensteiner Hochzeit" von H. v. Waltershausen und „Francois Villon" von Albert Noelte.

Konstanza. Kapellmeister Richard Falk, als Unteroffizier im Heeresdienste stehend, führte hier Rombergs „Lied von der Glocke" mit großem Erfolge auf. Der Dobrudscha-Bote nennt die Aufführung eine deutsche Kulturtat.

Kristiania. Catherinus Elling, einer der angesehensten norwegischen Tonsetzer der Gegenwart, ist am 13. Sept. 60 Jahre alt geworden. Er hat in Leipzig studiert und später ein volles Jahrzehnt in Berlin gelebt. Als sein Hauptwerk sieht man die Oper „Die Kosaken" an, die er in jüngster Zeit einer gründlichen Umarbeitung unterzogen hat. Bekannte Werke von ihm sind ferner das Oratorium „Der verlorene Sohn", das Chorwerk „König Inge" und „Gregorius Dagssön" sowie Musiken zu Shakespeares „Wintermärchen" und zu Ibsens „Kaiser und Galiläer", ferner Arbeiten für Kammermusik, Lieder, Chorwerke usw. Ein besonderes Verdienst hat sich Elling durch seine erfolgreiche Erforschung der norwegischen Volksmusik erworben. Seit mehr als 20 Jahren widmet er sich dieser seiner Lebensaufgabe und hat im ganzen Lande etwa 1000 Melodien gesammelt, unter denen mehrere hundert religiöse Volkslieder einen besonderen Platz einnehmen. Erst ein Teil dieser kostbaren Sammlungen liegt bisher bearbeitet und gedruckt vor. Auch in wissenschaftlichen Abhandlungen hat sich Elling als vorzüglicher Kenner der norwegischen Volksmusik bewährt.

Leipzig. Hofrat Prof. Hans Winderstein erhielt vom König von Bulgarien die Medaille für Kunst und Wissenschaft.

— Professor Dr. Martin Seydel wird an der Universität Leipzig Übungen abhalten, in denen sprachtechnische Ausbildung in Atmung, Stimmansatz und Sprechvortrag in einem zweistündigen, durch das Semester laufenden Lehrgang geboten wird.

— Den 60. Geburtstag seines Operndirektors Prof. Otto Lohse am 21. September beging das Leipziger Stadttheater mit einer eindrucksvollen Feier am Vormittag im Neuen Theater. Sie begann mit einem Akt von Lohses Spieloper „Der Prinz wider Willen", dem ein Festprolog von Kammersänger Alfred Kase beigefügt war, und endete nach einer langen Reihe von glänzenden Ansprachen (Intendant Geheimrat Meyer-Waldeck und Oberbürgermeister Rothe an der Spitze), die Lohses Verdienste vielseitig beleuchteten, mit dem großen Huldigungschor aus Wagners „Meistersingern" in erhebender Weise.

— Kammersänger Alfred Kase erhielt vom König von Preußen das Kriegsverdienstkreuz.

— Die Leipziger Gesellschaft der Musikfreunde gedenkt in ihren acht, abermals durch die Geraer Hofkapelle (Hofkapellmeister Laber) bestrittenen volkstümlichen Sinfoniekonzerten des nächsten Konzertwinters an orchestralen Erstaufführungen die Hmoll-Sinfonie von Fritz Volbach, die Heitere Serenade von Josef Haas, das Vorspiel zu „Sonnenflammen" von Siegfried Wagner und „Die Nonne" (Gesangsstücke) von F. Mayerhoff zu bringen.

Meiningen. Auf dem am 12. und 13. Oktober stattfindenden Musikfeste in Meiningen werden eine Orchesterfantasie von Marie Prinzessin von Sachsen-Meiningen, ein sinfonisches Gedicht für Orchester mit Gesang von Fritz Fleck, ein Streichquartett von Richard Wetz und eine Violinsonate von Robert Kahn zum ersten Male gespielt werden.

Moskau. Der russische Tonsetzer Cäsar Cui ist im Alter von 88 Jahren gestorben. Er war von Beruf Soldat und erreichte als Professor der Fortifikationswissenschaft an der Kriegsakademie den Rang eines Generalleutnants. In frühen Jahren schon betätigte er sich tonschöpferisch. Er schrieb viele Lieder, acht Opern, mehrere Orchestersuiten u. a. Cui gehörte dem Kreise von Balakireff, Rimski-Korsakoff und Borodin an. Manches seiner Tonwerke ist auch in Deutschland bekannt geworden.

M.-Gladbach. Königl. Musikdirektor Hans Gelbke erhielt das Verdienstkreuz für Kriegshilfe.

Münster. Der akademische Musikdirektor an der Universität Tübingen, Prof. Dr. Fritz Volbach, dem die neuerrichtete Stelle eines städtischen Musikdirektors in Münster i. W. übertragen wurde, ist zum a. o. Professor an der Münsterischen Universität ernannt worden. Volbach ist zurzeit als Leiter des deutschen Sinfonieorchesters in Brüssel tätig.

Nürnberg. Im Nürnberger Fortbildungskurs für Schulgesang (unter Leitung des Gesangpädagogen J. Schuberth) sprach Dr. Löbmann (Leipzig) mit der ihm eigenen besonderen Wärme über die Frage: Wie mache ich das Kind musikalisch? und gab einen Überblick über die Geschichte der Methodik des Schulgesanges. Albert Greiner (Augsburg) führte in das Gebiet der Stimmbildung ein und zeigte, nicht an theoretischen Erörterungen, sondern an praktischen Vorführungen, wie er an seiner Singschule des Kindes Stimme verschönt und größer werden läßt. Der Kursleiter Jos. Schuberth gab einen Überblick über die bedeutendsten Schulgesangmethoden der Gegenwart und zeigte am Schülermaterial, wie er Eitz' Tonwort in die

Praxis umsetzt, nachdem er dessen theoretische Begründung und Bedeutung hervorhob. Stadtschulrat Dr. Osterheld (Ludwigshafen) sprach im Namen der Kursteilnehmer besondere Anerkennung für die Darbietungen aus und wies auf die Bedeutung des Kurses für Gesangmethodiker, Lehrer und Schulaufsichtsbeamte hin. Ein fünfter Fortbildungskursus wird am 8. und 9. Oktober stattfinden.

Schmalkalden i. Thür. Händels Kriegsoratorium „Judas Maccabäus" (nach Chrysander) gelangt Sonntag, den 29 September, in hiesiger Stadtkirche St. Georg durch den unter Leitung von Kantor Rudolf Mylo stehenden „Evangelischen Kirchenchor" mit Orchesterbegleitung zur Aufführung. Solisten sind Gertrud Jähnig aus Altenburg, Klara Huth und die Herren Kammersänger Ferd. Kalweit und A. N. Harzen-Müller, alle drei aus Berlin.

Stuttgart. Das Programm der Sinfoniekonzerte der Königl. Hofkapelle im kommenden Winter, die mit Ausnahme eines von Hofkapellmeister Band dirigierten Konzerts unter Leitung von Hofkapellmeister Busch stehen, bringt eine große Zahl moderner Werke, von denen Schrekers Vorspiel zu einem Drama, Strässers D moll-Sinfonie, Mahlers 2. Sinfonie, Prolog König Oedipus von Schillings, Variationen von Josef Haas, Schönbergs Kammersinfonie, drei Fantasien von Weißmann (Uraufführung), Sinfonia domestica von Strauß, Werke von Pfitzner, Rachmaninow hier angeführt seien. Mit Ludwig Wüllner kommt im Anschluß an die Phantastische Sinfonie erstmalig „Lelio" von Berlioz zur Aufführung. Als Solisten wurden außer den ersten Kräften des Hoftheaters verpflichtet: Marianne Munk, Max von Pauer, Wilhelm Backhaus (Klavier), Adolf Busch, G. Havemann, Prof. Wendling (Violine), A. Földesy (Violoncello).

Wien. Die einstige Wiener Kammersängerin Rosa Papier, die seit ihrem Rücktritt von der Bühne als Gesangslehrerin wirkt, beging ihren sechzigsten Geburtstag.

Würzburg. Franz Schörg, der langjährige Primgeiger und Führer des ehemals rühmlichst bekannten „Brüsseler Streichquartetts", wurde zum September des Jahres als Erster Violinlehrer an das Königl. Konservatorium Würzburg berufen. Gleichzeitig vereinigt Schörg sich mit seinen dortigen Kollegen Wyrott, Schreiber und Cahnbley zu einem Streichquartett, welches bereits im kommenden Winter unter dem Namen „Schörg-Quartett des Königl. Konservatoriums Würzburg" konzertieren wird.

Neue Bücher

Energetische Klavierkunst ist eine neue, eigengeartete Übungsmethode, deren Grundelemente der Verfasser Theodor Ritte (Freiburg i. B.) in seinem, dem Selbstunterricht dienenden Lehrbuche: „Das starre Fingersystem nach Handschulungsverfahren Energetos" niederlegte.

Der Verfasser bezeichnet sein Verfahren, volkstümlich ausgedrückt, als die Kunst, auch ohne Klavier zu üben; musikwissenschaftlich gesprochen als eine Methode, welche das Ziel verfolgt, durch den denkbar engsten Zusammenschluß geistiger Willenskraft und fingersportlicher Betätigung die von Natur aus klavierwidrige Hand in eine klaviergemäße umzuwandeln. Den Einwand, daß dazu die einschlägigen technischen Übungen am Instrument hinreichten, läßt der Verfasser nur in Ausnahmefällen gelten, unter Hinweis auf die bekannte Tatsache, daß viele Klavierspieler ein Tonstück fehlerlos lesen und inhaltlich beherrschen können, ohne deshalb imstande zu sein, es auch technisch einwandfrei zu spielen. Nach Rittes System kann es nun aber jeder musikalisch begabte Klavierspieler zu einem bedeutenden Maß technischer Fertigkeit bringen, ohne erst jahrelang in der Folterkammer ausgeklügelter, gehör- und nervenmarternder Sonderübungen zubringen zu müssen, welche zudem ihrem Zwecke, dem Informbringen der Finger, in weit weniger vielen Fällen nahekommen, als man anzunehmen geneigt ist, während das Energetos-System mit verblüffend einfachen Maßnahmen dies Ziel weit kürzer und schneller erreicht, weil es nach dem Wahlspruch „teile und herrsche" den anatomischen Teil des pianistischen Pensums vom musikalischen abtrennt und die Handschulung als gesondertes Lehrfach betrachtet und ausgeübt haben will. Das System wurde für die Klavierklassen der Konservatorien in Budapest, Iserlohn, Pforzheim und Freiburg i. B. zur Einführung angenommen. In weiteren Städten wie Berlin und Ulm finden durch vom Verfasser geprüfte Lehrkräfte Sonderkurse statt oder befinden sich in Vorbereitung. Rittes Lehrbuch der Energetik wird demnächst in zweiter erweiterter Auflage im Verlag für zeitgenössische Musikliteratur in Freiburg-Littenweiler erscheinen.

W. Niemann: Die nordische Klaviermusik. Leipzig 1918, Breitkopf & Härtel.

In möglichster Gedrängtheit, auf knappen 70 Seiten, wird man, immer in weitblickendem Zusammenhang mit dem Kunst- und Kulturzustand der Länder im allgemeinen, in die Vergangenheit der Gegenwart der Klaviermusik Dänemarks, Norwegens, Schwedens und Finnlands geführt. Hat auch keines der vier Nordländer einen Meister, ebenbürtig unseren größten deutschen Klassikern von Bach bis Wagner und Brahms, zur Seite zu setzen, so lohnt doch eine nähere Beschäftigung mit der Muse ihrer guten und besten Tondichter (Dänemark: Hartmann, Gade; Norwegen: Kjerulf, Grieg; Schweden: Sjögren, Stenhammar; Finnland: Sibelius) genug, um sich auch einen kleinen Einblick in die geschichtlichen und ästhetischen Zusammenhänge zu verschaffen. — n —

Verantwortl. Schriftleiter: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes, Leipzig. — Verlag von Gebrüder Reinecke, Hof-Musikverlag in Leipzig, Königstraße 2. — Druck von Robert Noske, Borna-Leipzig.

Neue Zeitschrift für Musik

Begründet 1834 von ROBERT SCHUMANN

Seit 1. Oktober 1906 vereinigt mit dem »Musikalischen Wochenblatt«

Unabhängige Wochenschrift für Musiker und Musikfreunde

85. Jahrgang Nr. 40|41

Jährlich 52 Hefte. — Abonnement vierteljährlich M. 2.50. Bei direkter Frankozusendung vom Verlag nach Österreich-Ungarn noch 75 Pf., Ausland M. 1.30 für Porto.

— Einzelne Nummern 40 Pf. —

Schriftleitung: Universitätsmusikdirektor **Prof. Friedrich Brandes**

Hauptgeschäftsstelle und Verlag: **Gebrüder Reinecke,** Hofmusikalien-verleger

Fernsprech-Nr. 15085 LEIPZIG Königstraße Nr. 2

Donnerstag, den 10. Okt. 1918

Zu beziehen durch jedes Postamt, sowie durch alle Buch- und Musikalienhandlungen des In- u. Auslandes.

Anzeigen: Die dreigespaltene Petitzeile 30 Pf., bei Wiederholungen Rabatt. Der Verlag des Blattes, sowie jede Annoncenexpedition nimmt solche entgegen

Bückeburg, ein Mittelpunkt deutscher Musikforschung und Musikkultur

Von **Hermann Matzke** (wissenschaftl. Beamter der Politischen Abteilung bei dem Generalgouvernement in Brüssel)

Mitten im Kriege und in aller Stille ist in einer kleinen norddeutschen Residenz ein wissenschaftliches Institut entstanden, das berufen sein wird, für die deutschen Lande der Mittelpunkt einer jungen, mächtig aufstrebenden Wissenschaft zu werden. Es ist das Fürstliche Institut für musikwissenschaftliche Forschung zu Bückeburg, das kürzlich seinen ersten Jahrestag begehen konnte.

Wie bitter notwendig ein solches Institut für die deutsche Musikforschung ist, weiß jeder, der einmal ernstlich in dieser Disziplin gearbeitet hat. Über der Umständlichkeit und Schwierigkeit der Vorarbeiten ist manche wissenschaftliche Arbeit aufs empfindlichste gehemmt oder ungebührlich in die Länge gezogen, wenn nicht oft ganz in Frage gestellt worden. Aber auch ein engerer Zusammenschluß aller an der Musikforschung interessierten Kreise, der für die Weiterentwicklung der Wissenschaft und die natürliche Belebung und Befruchtung unseres Musiklebens von größter Bedeutung ist, scheint durch die Bückeburger Schöpfung nunmehr in absehbarer Zeit gewährleistet zu sein. Angebahnt ist ein solcher jedenfalls dadurch, daß es gelungen ist, die offiziellen Vertreter der Musikwissenschaft an den deutschen Universitäten, z. B. Berlin, Bonn, Breslau, Halle, Leipzig, München, Straßburg, zur Mitarbeit zu gewinnen und eine beide Teile fördernde Arbeitsgemeinschaft (Arbeitsteilung) mit den Kommissionen zur Herausgabe deutscher und bayrischer Denkmäler der Tonkunst zu finden. Der Nutzen daraus kann nur beiden Seiten zugute kommen, indem die akademischen Pflanzstätten dem Institut dauernd junge geschulte Kräfte zu weiterer Forschungsarbeit zuweisen.



Fürst Adolf zu Schaumburg-Lippe

Obwohl die Notwendigkeit eines umfassenden musikwissenschaftlichen Zentralinstitutes von den Trägern der Wissenschaft seit Jahren anerkannt und seine Verwirklichung mehrfach ins Auge gefaßt wurde, erwiesen sich die Hemmungen doch immer sehr bald als unüberwindlich[1]). Vor allem fehlte es am nervus rerum, am Gelde. Oft genug mußte der Musikhistoriker still und beschämt beiseite stehen, wenn z. B. die für kunstwissenschaftliche Dinge vorhandenen Mittel in Betracht gezogen wurden. Dabei hätte ein Bruchteil dieser Aufwendung genügt, um die deutsche Musikwissenschaft ein für allemal aufs beste zu fundieren. Aber dieser junge Sproß der Gesamtwissenschaft war noch zu unbekannt, um „in Mode" zu sein und sich so wenigstens der privaten Geberlaune erfreuen zu können. Mit dem Ausbruch des Weltkrieges und dem damit gleichzeitig erfolgten Eingehen der Internationalen Musikgesellschaft (IMG) waren die Aussichten für das Zustandekommen eines zentralen Forschungsinstitutes vollends trübe geworden.

Doppelt erstaunt horchte man darum auf, als vor Jahresfrist durch Zeitungen und Fachzeitschriften die Nachricht ging, daß ein deutscher Fürst sich zum Träger dieser Idee gemacht und durch eine beträchtliche persönliche Stiftung die Mittel für einen dauernden Bestand seiner Schöpfung bereitgestellt habe. Außer einer Veröffentlichung dieser Tatsache und der Namen der beteiligten Persönlichkeiten sowie einem Arbeitsplane verlautete damals nichts. Nunmehr ist die innere Organisation — dank der wertvollen Anregungen der beratenden Körperschaft der ordentlichen Mitglieder — straffer ausgebaut und sein Arbeitsgebiet schärfer umrissen worden, so daß es angebracht erscheint, die Anlage des Ganzen

[1]) Vgl. die grundlegende Studie Max Seifferts: „Ein Archiv für deutsche Musikgeschichte" (Rede geh. 1914 in der preuß. Akademie der Künste).

und das bisher Erreichte einer Betrachtung zu unterziehen.

In der Bibliothek, der notwendigsten Grundlage für jede wissenschaftliche Arbeit, befindet sich außer der wichtigsten Handliteratur (worunter die Denkmälerausgaben aller Länder und die Gesamtausgaben der Klassiker) eine fast vollständige Sammlung aller an deutschen Universitäten erschienenen musikalischen Schriften; ferner sind vorhanden umfassende Vorarbeiten zu einem allgemeinen Opernverzeichnis und mit Musikalienbeständen der ehemaligen Hofkapelle vom 18. Jahrhundert Ansätze zu einer eigenen Partiturensammlung, ferner die wichtigsten Neuerscheinungen der modernen Kunst. Daß außerdem die laufenden Fachzeitschriften in reichhaltigem Maß ausliegen, versteht sich von selbst.

Als den Kern der ganzen Einrichtung stellt sich eine neue Abteilung, das Archiv für deutsche Musikgeschichte, dar, das bestimmt ist, den in Deutschland und im Auslande befindlichen Bestand an Quellen systematisch festzustellen, zu registrieren und der Forschung bequem zugänglich zu machen. Hierunter fällt demnach das Kopieren, sachgemäße Beschreiben, Photographieren bezw. plastische Nachbilden aller Dinge, die für die Geschichte und Kultur der deutschen Musik aller Zeiten von irgendwelchem Werte sind, wie z. B. der Musikalien, der Schriften über Musik, der Musikinstrumente, ferner archivalischer Dokumente und auf Musik bezüglicher Darstellungen der bildenden Künste. Für die Kopier- und Reproduktionsarbeiten steht ein neuzeitlich eingerichtetes photographisches Kabinett (Famulussystem) zur Verfügung. Gerade bei dieser Abteilung macht sich die Bedeutung eines engen Zusammenarbeitens aller musikforschenden Kreise schon aufs vorteilhafteste bemerkbar, indem die bisher von den beiden Denkmälerkommissionen an Bibliotheks- und Archivaufnahmen geleisteten sehr beträchtlichen Vorarbeiten übernommen werden konnten. Die Wichtigkeit der Aufgabe und die für ihre Ausführung geschaffene Organisation geben jedenfalls der berechtigten Überzeugung Raum, daß die deutsche Musikwissenschaft nunmehr die Heim- und Sammelstätte besitzt, deren sie zu ihrer weiteren Entwicklung dringend bedarf.



Kavalierhaus an der Schloßgartenstraße in Bückeburg
(enthält: Bücherei, öffentliche Leihstelle mit Lesesaal, photographische Werkstätte und Dienstwohnung des Direktors)

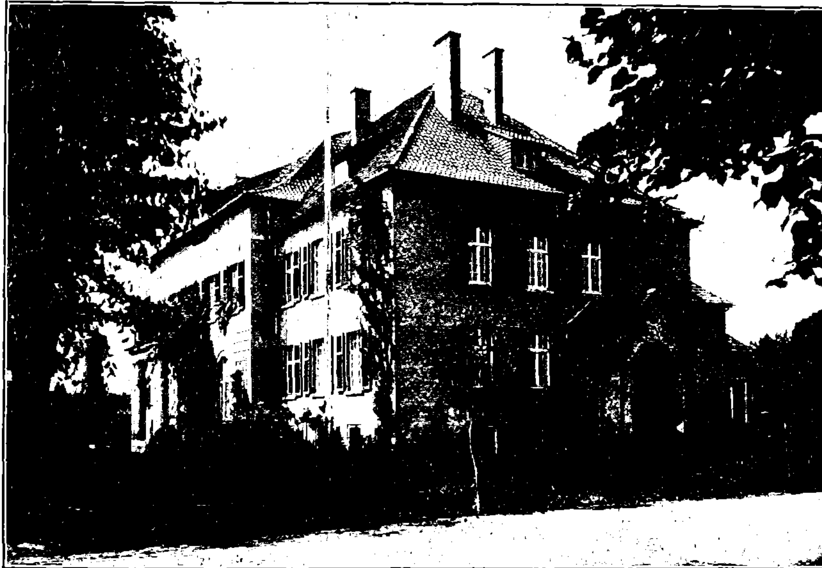
Wie jede selbständige historische Forschung erst durch Veröffentlichung nutzbar wird, so hat man sich in Bückeburg nach eingehender Prüfung durch die ordentlichen Mitglieder entschlossen, unter ständiger Mitarbeit der namhaftesten Gelehrten eine Vierteljahrsschrift unter dem Titel Archiv für Musikwissenschaft erscheinen zu lassen, die am 1. Oktober d. J. ab erschienen ist und das Erbe der Sammelbände der IMG antreten soll, hoffentlich gleicherweise in einträchtlicher Arbeitsteilung mit der ebenfalls am 1. Oktober d. J. zum ersten Male erschienenen Monatsschrift für Musikwissenschaft, dem Organ der neugegründeten deutschen Musikgesellschaft. Außerdem wird das Bückeburger Institut mit einer eigenen „Fürst Adolf-Ausgabe“ alsbald praktisch in Erscheinung treten. Vorarbeiten für weitere theoretische und praktische Neuausgaben sind ebenfalls im Gange.

Damit wären Hauptinhalt und Richtlinien der hochherzigen, verständnisvollen Stiftung des Fürsten Adolf gebührend gekennzeichnet. Indessen gilt es noch ein anderes zu erwähnen. Ist das Institut als solches dem Makrokosmos der ganzen deutschen Musikwissenschaft gewidmet, so ist in enger Begrenzung auf das Fürstentum Schaumburg-Lippe eine durchgreifende Umgestaltung und Neuorganisierung des gesamten territorialen Musiklebens geplant, um an einem Beispiel im kleinen zu zeigen, was im großen erstrebenswert und möglich sein müßte. Eine Umgestaltung der Fürstlichen Hofkapelle ist eingeleitet, eine Reform des Theaters steht bevor, ein Collegium musicum und eine Kantorei werden die Verankerung aller echten Kunst im Volke aufs neue dartun. So wird allmählich eine alle Kreise durchdringende Gemeinschaft entstehen, in der ein jeder, seiner Anlage und Begabung entsprechend, Befriedigung seiner musikalischen Neigungen findet. Vor allem aber wird auf diese Weise ein urteils- und aufnahmefähiges Laienpublikum geschaffen werden, ohne welches eine gesunde Weiterentwickelung der Kunst auf die Dauer unmöglich ist.

Es dürfte wenige wirklich musikverständige Kreise geben, die nicht von der Reformbedürftigkeit unseres gesamten öffentlichen und privaten Musiklebens durchdrungen wären. Die Geschäftsmäßigkeit des modernen Konzert- und Theaterbetriebes, die Verkümmerung der liturgischen Musik, die Eigenbrödelei und der Liedertafelton der meisten Gesang- und Dilettantenmusikvereine, die durch den Krieg bedingte Verschlechterung unseres Schulgesanges und unserer Militärmusik, die gefährliche Verflachung unserer sogen. „Hausmusik“, die es zu einem selbständigen Faktor der privaten Musikpflege nicht mehr bringen konnte, alles das gibt denen Recht, die immer wieder betonen, daß das, was der Musikpflege unserer Tage am meisten nottut, eine auf natürlichen Grundsätzen beruhende, weit ausgreifende Neuorganisation unseres deutschen Musik-

lebens ist. Besonders nach der durch die lange Dauer des Krieges zum Teil erschreckend gewachsenen Materialisierung der Gemüter ist es für jeden Staat, für jede Regierung geradezu ein Gebot der Selbstverständlichkeit, mit allen verfügbaren Mitteln einer weiteren seelischen Zersetzung der Volksschichten vorzubeugen. Welches ideale Mittel kann es — abgesehen von der Religion, die sich zu einem guten Teil die Herzen auch erst wird wieder erobern müssen — da geben, als die nie versagende Wirkung der volkstümlichsten aller Künste, die Wiederaufnahme einer ungeschraubten, gesunden Musikkultur, die alle „Richtungen" auf breitester Grundlage in sich vereinigen könnte!

Die schaumburg-lippischen Lande haben den Anfang gemacht; sie werden zeigen, was sich erreichen läßt, wenn beherzt und entschlossen zugepackt wird. Möge darum Bückeburg die Wiege einer deutschen Musikkultur werden; Kunst, Wissenschaft und Vaterland werden dem fürstlichen Stifter und seinen Beratern ihren immerwährenden Dank bezeugen.



Fürstliches Musikgebäude in Bückeburg
(enthält: Archiv, Collegium musicum und Abteilung für experimentelle Musikwissenschaft)

„Meister Guido"

Komische Oper in 3 Akten von Hermann Noetzel
Uraufführung im Hoftheater zu Karlsruhe am 15. September

Von **Hans Schorn** (Baden-Baden)

Hermann Noetzel, der bisher fast unbekannte Dichterkomponist, steht in seiner Kunst etwa da, wo Amandus Fauré seit langem mit seinen Bildern angelangt ist: die romantische Sehnsucht nach der Kulissengewalt, die Liebe zur Buntheit des armseligen Theaterflitters hat ihn gepackt, bestimmende Wirkungen von ausgeprägter Eigenart lassen erkennen, wie auch er den Lebensbedingungen und -formen der wandernden Artisten nachspürt und nicht indifferent die Künstlerschar von gestern und heute beobachtet. Ich stehe aber einer Kunst, die versucht, die soziale Sphäre der fahrenden Leute zu beleuchten, mit gemischten Gefühlen gegenüber. Denn so sachlich und objektiv ist weder der Maler noch der Musiker, daß es ihm gelingt, dem Gesamtverständnis des Publikums eine Darstellung der Gemütsbewegung und seelischen Erregung zu geben, unter denen in Schmerzen und Freuden die ewig Unzufriedenen leiden, und der seßhafte sicherfundierte Bürger wird immer halb neugierig, halb mitleidig die Bilder einer oft kümmerlichen Existenz betrachten, die aus einer ihm unbekannten Umwelt aufgerollt werden. Nun soll freilich eine gegenseitige Fühlungnahme nicht ganz ausgeschlossen bleiben; sie ist auch nicht ganz aussichtslos, wenn nicht nur das flüchtig affizierte Auge und Ohr getroffen werden, sondern wenn die unbeirrte Selbstsicherheit eines dichtenden Psychologen uns durch die verwirrende Mannigfaltigkeit eines Künstlerlebens führt. Das melancholische Schweigen, mit dem man sonst Theaterlösungen der hier gärenden Probleme begegnen möchte, muß aber in dem vorliegenden Falle gebrochen werden, der scheinbar unbewußt und unbefangen menschliche und poetische Motive humorvoll bindet. Es sind zwar auch mehr Bilder zum Träumen, und fast alle handelnden Personen werden dem gemächlich zuhörenden Publikum kaum als Diesseitsmenschen erscheinen. Die ganz auf Verkleidung gestellte Komödie entbehrt nicht der lyrischen Reize mit viel Anmut und Zartheit und sucht trotzdem über das beschränkte Gestaltungsvermögen des Nurdichters hinaus mit Ausdrucksmitteln, deren Derbheit uns seit den Henri Murgerschen Bohèmeschilderungen zwar längst bekannt ist, dem Vorwurf eine besondere Haltung zu verschaffen. Den vielversprechenden Namen einer komischen Oper sollen wirkungsvoll hergerichtete Bühnenbilder rechtfertigen, in denen der Leichtigkeit und dem prickelnden Schmiß des Vortrags auch ein Teil der Wirkung insofern überlassen bleibt, als die luftige Verwechslungskomödie sich textlich nicht immer durchsichtig genug aufbaut. An den Namen einer musikalischen Komödie knüpfen sich seit den „Meistersingern", deren Stil dem Autor nicht fremd blieb, so viel mehr falsche als aufschließende Vorstellungen und Erwartungen, daß selbst die saubere Technik des neuen Werkes nicht jedem in den einer Komödie gemäßen Bahnen sich zu bewegen scheint und sicher nicht auf völliger geistiger Durchdringung des Stoffes beruht. Hermann Noetzel hat sich außerordentlich Mühe gegeben mit einer geschlossenen liebevollen Durchbildung der einzelnen Szenen, vergißt aber über der geschickten Auswertung seines auf beachtenswerter Stufe stehenden Könnens für intime Wirkungen die Hauptsache: der Struktur und dem Charakter nach auf eine ungezwungene formale Ausbeutung des durch den Stoff angeregten Motivs bedacht zu sein.

In echter Renaissancefreudigkeit beginnt die Handlung, nicht bedeutungsschwer, aber geeignet, die Neugier zu kitzeln. In einer Osteria zu Rom erscheint inmitten einer großen Prügelei, die um Orangen und Blumen entsteht, Meister Guido, um seine Freunde der Künstlerkneipe zu einem tollen Streich aufzufordern. Ein schönes Menschenmärchen soll sich erfüllen: Meister Guido will als vornehmer Maler im Schlosse eines Grafen erscheinen, um dort des reichen Ubaldo Tochter zu gewinnen, die ihm nur zugestanden wird, wenn sich der leichtsinnige Maler innerhalb eines Jahres gebessert hat. Die Frist ist um, Meister Guido ist ein Lump geblieben; nun gilt es, der rosenrot klingenden Welt einen Streich zu spielen und dem alten Ubaldo, der innerlich hohl ist, aber deshalb um so mehr auf das Äußere schaut, Sand in die Augen zu streuen. Die Freunde lockt der Ausblick auf eine lustige Komödie, in der Fiammetta, der Frau Moskas, eine besondere Rolle zufällt, da sie Meister Guido als Malerbube begleiten soll. Des

Lebens weitverzweigte Beziehungen jedoch ändern Meister Guidos Absicht: Nicht Ubaldos Tochter Griselda, die stumme Schöne, wird sein Weib, sondern Amata, des Grafen Kind, die zu malen er auf das Schloß gezogen war, und mit leichtem Blut und scharfem Verstand geißelt er die Torheit des anderen alten Narren, der sein Zieräffchen hochmütig nur einem von der Welt angesehenen Manne, wenn sich sein Leben auch aus Phrase und Schein aufbaut, anvertrauen wollte.

Eine fröhliche Traurigkeit liegt dem uralten Thema zugrunde, das wir hier im Narrenkleid wiedersehen müssen. Erinnerungen an manch verhunztes Leben, Flüche eines Narrenvolkes, das der Kurzsichtigkeit der Welt zum Trotz zum Brandstifter werden möchte, tauchen auf. Hermann Noetzel begnügt sich nicht mit Schlagworten, zieht nicht mit schwachen Kräften gegen die in Phrase verkleidete hinterweltliche Finstergottheit los, sondern versucht, über das moralische Problem etwas Tieferes auszusagen. Er pfeift keine Klagelieder und dankt nicht mit Spott und gemeinem Hohn. Zwar das höhnisch unterirdische Grollen des mitfühlenden Genossen ist nicht ganz zu überhören, es ist aber mehr in den Tönen konzentriert als in Worten ausgesprochen. Und diese Musik bewegt sich in ganz anderen Bahnen, als sie unsre Renaissancebegeisterung etwa erwartet, steht stilistisch auf anderer Stufe als Pfitzners Palestrina. Im 1. Akt vielleicht etwas bombastisch, weil gleich zu vielerlei mitklingt, findet der Komponist jedoch bald für sein erstes größeres Bühnenwerk einen Stil, der den Zusammenhang zwischen Handlung und Musik fast restlos wahrt. In der Farbe des Meistersingerorchesters schwelgt hier ein erfindungsreicher Musiker in den dankbaren Nummern der alten Spieloper; Chöre, große und kleine Ensembles, schwungvolle Sologesänge wechseln in bunter Folge und steigern namentlich den Schlußakt zu großer einheitlicher Wirkung. Er enthält auch die besten musikalischen Gedanken, während die beiden vorausgehenden mehr das Produkt einer oft graziösen, aber auch grotesken Erfindungsgabe von nicht immer wählerischer Qualität scheinen. Daß ein Anfänger hin und wieder schwankt, und daß seiner Musik stilistisch Wandlungen ganzer Generationen noch anhaften, ist verzeihlich und leicht verständlich. Einige Kürzungen, von denen auch das sinfonisch gehaltene, dem Charakter der Oper aber durchaus widersprechende Zwischenspiel des 2. Aktes betroffen werden sollte, könnten den unbestreitbaren Wert des Werkes nur besser noch zutage treten lassen, eine Bewertung, die die Begriffe Schönheit der Melodie und Harmonie nicht in den beklemmenden modernsten Dissonanzen sucht.

Die Karlsruher Oper, deren künstlerische Leitung nun ganz in die Hände Fritz Cortolezis' gelangt ist, hatte den ehrlichen Willen, den bedeutenden Anforderungen der ersten Novität der Spielzeit gerecht zu werden. Wenn trotz temperamentvoller Vortragsweise der Eindruck manchmal trocken blieb, so scheint das einmal in der mangelnden eindringlichen Geschlossenheit des Werkes begründet, dann aber auch in der Tatsache, daß der lodernden Farbenglut des überlaut musizierenden Orchesters auf der Bühne eine allzu nüchterne Farbigkeit gegenüberstand. Vor allem ist der Regie eine impulsivere Erfassung ihrer Aufgaben anzuraten, und wenn schon neue Dekorationen nötig werden, so sollten sie zu eigenwilligeren Bildschöpfungen führen, als sie der spröde Oskar Auer zu entwerfen vermochte. Die musikalischen Schönheiten wurden allerdings recht gut zum Bewußtsein gebracht. Josef Schöffel (Meister Guido) zeigte eine konsequente Entwicklung seines Könnens, neben ihm bestanden in Ehren Elisabeth Friedrich (Fiammetta) und Franz Schwerdt (Mosca). Musikalisch hochwertig war die Leistung Edith Saijtzs (Amata), in kleineren Aufgaben bewährten sich Max Büttner, Hermann Eck, Benno Ziegler und Marie Mosel-Tomschik.

Die in ihrer Verbindung von traditionellen Heldenfiguren und schnurrigen Gestalten nicht uninteressante Schöpfung fand den ungeteilten Beifall des Hauses. In ihren helleuchtenden Flächen und humorvoll zuckenden Linien leitet sie hoffentlich die Schaffensperiode eines Meisters ein, der das alte Gute ehrt und durch originelle Einfälle verfeinert. In diesem Sinne war der laute anhaltende Beifall, der dem Autor wie eine Art Huldigung entgegenklang, wohl berechtigt.



„Mantje Timpe Te"

Märchenkomödie von Otto Ernst
Musik von Otto Naumann
Uraufführung im Dresdner Opernhause
am 25. September
Von **Friedrich Brandes**

Aus Grimms Märchen kennt man die Geschichte vom „Fischer und seiner Frau", der Ilsebill, die immer höher hinaus will. „Mantje, Mantje Timpe Te" ist die Formel, mit der der arme Fischer den Wels beschwört, Ilsebills gesteigerten Wünschen immer wieder Genüge zu tun, bis dann endlich mit dem „lieben Gott" die ganze Herrlichkeit zusammenbricht.

Friedrich Klose und sein Dichter Hugo Hoffmann haben sich in ihrer „dramatischen Sinfonie" „Ilsebill" mit diesem einen Märchen begnügt, Otto Ernst hat sie in seiner „Märchenkomödie" mit der Geschichte vom verwunschenen Prinzen und der Sage von der versunkenen Stadt nebst noch anderen Märchenmotiven verbunden. Äußerlich sehr geschickt: der Fisch ist der verwunschene Prinz, und verzaubert ist er, weil er die versunkene Stadt trotz ihrer Gottlosigkeit erlösen wollte. Aber schon hierüber ist man im unklaren, und weiterhin bleiben die inneren Zusammenhänge im Dunkeln. Wäre dies vielleicht bei einer „Märchenkomödie" nicht allzu schlimm, so ist doch in diesem Falle die Aufmachung derart, daß eine einheitlich wirkende Verbindung des sogenannten komischen Märchens mit der phantastischen Nebenhandlung nicht erreicht wird. Es sind zwei Opern nebeneinander: eine derb komische und eine phantastische, und beide bringen sich gegenseitig um.

Diese Mischung kennzeichnet auch die Musik Otto Naumanns, deren bester Teil die lyrisch-phantastischen Stücke sind. Mit dem zweiten Akte und besonders gegen den Schluß hin wächst gerade in dieser Beziehung die Kraft des Komponisten, der sich durch das auf der Tonkunstversammlung in Graz aufgeführte Chorwerk „Der Tod und die Mutter" einen angesehenen Namen gemacht hat. Es zeigt sich auch in dieser seiner ersten Oper, daß der erfahrene und mit den Ausdrucksmitteln der Musik wohlvertraute, auch an eigenen Gedanken durchaus nicht arme Tonsetzer das Zeug dazu hätte, ein lyrisches Drama zu schreiben. Aber in „Mantje Timpe Te", aus dem auch kein anderer ein lebensfähiges Werk hätte machen können, hat er allzuoft gegen seine eigene Natur zu kämpfen. Daher die Ergebnislosigkeit der verbindenden Zwischenspiele und die Gesuchtheit in der Vertonung von Abgeschmacktheiten und dürren Humoren.

So muß man leider sagen: das Beste an dieser Oper war die Aufführung, und das Beste an dieser wieder die szenische Einrichtung mit den wundervollen Bühnenbildern von Altenkirch und den maschinellen Leistungen von Hasait. Daß die Dresdener Oper den Anforderungen, die in „Mantje Timpe Te" besonders weit gehen, in jetziger Zeit glänzend nachkommen konnte, ist ein neuer Beweis ihres überragenden Könnens. Selbstverständlich hatten auch das von Kapellmeister Kutzschbach geführte Orchester und die Solisten, in erster Linie Herr Ermold als Fischer, dann Frau Forti als Ilsebill, Frl. Rethberg, Herr Tauber und Frl. Erl keinen geringen Anteil am Erfolge, der am Schlusse der Oper sehr beträchtlich war und mit zahllosen Hervorrufen des Komponisten, des Dichters usw. endigte.



„Der eiserne Heiland"

Oper in drei Aufzügen von Bruno Warden und F. M. Welleminsky

Musik von Max Oberleithner

Erstaufführung im Charlottenburger Deutschen Opernhause am 21. September

Von **Bruno Schrader**

Kaum hat die neue Spielzeit begonnen, und schon brachte uns das fleißige Deutsche Opernhaus ein neues Werk! Und diesmal eins, wie gleich vorweg bemerkt sein mag, dem wohl ein längeres Leben auf den Brettern beschert sein könnte. Wir haben hier ein Buch vor uns, das eine scharf umrissene, stetig fortentwickelte Handlung, Personen von Fleisch und Blut, echt musikalische Momente und eine vernünftige, natürliche Sprache darbietet; dann aber eine Musik, die dem Drama völlig angepaßt ist und dessen Anregung in jedem Punkte mit Glück und Geschick aufgenommen hat. Ihr Stil ist der des Wagnerschen Musikdramas und zugleich der der mehr positiv-musikalischen Oper; den Forderungen des engeren Sprachmelos ist überall Genüge getan, denen des Spezifisch-Musikalischen aber auch. Die absolute Melodie, die in der Musik von je den musikalischen Gedanken bedeutete und stets bedeuten wird, kommt sowohl auf der Szene wie im Orchester zu ihrem vollen Rechte. Mag sie hier immerhin wenig original sein, ja von den Eiferern der sogen. Moderne trivial gescholten werden: sie ist wenigstens da und schützt den Hörer vor jener Leerheit, die die meisten Tonprodukte der Gegenwart kennzeichnet und ihre Erzeuger weniger als wirkliche Tondichter denn als armselige Tonsetzer, Tonklitterer erscheinen läßt. Das Orchester ist sinfonisch behandelt, mit satten, aber meist wohltuenden Farben, die auch nur selten den Gesang decken. Die Leitmotive sind faßbar und prägnant, gleichwohl nicht aufdringlich; daß zwei leise an Wagner anklingen, verschlägt nichts. Ehe wir nun auf Einzelheiten des Werkes, das wir dank des Entgegenkommens der Direktion auch in der Hauptprobe, also zweimal hören konnten, näher eingehen, mag erst sein dramatischer Inhalt angegeben werden.

Der Schmied eines dolomitischen Gebirgsdorfes hat eine Fremde, eine Italienerin, zum Weibe genommen und damit sich und ihr den Haß der Dörfler zugezogen. Als bodenständiger Mensch leidet er unsäglich darunter; als innerlich frommer Katholik sucht er seinen Trost in der Religion und Befreiung in der Hingabe an einen ihrer erhabensten Gegenstände, indem er einen gewaltigen Kruzifixus schmiedet. Da läuft ihm von ungefähr ein junger italienischer Musikant in den Weg, der der Frau unbezähmbare Sehnsucht nach ihrem schönen Heimatlande erweckt. Sie weiß nun den Mann zu bewegen, die freiere südliche Luft mit der des engen Heimatdorfes zu vertauschen. Dem tritt aber der Pfarrer entgegen, der alles aufgeboten hat, die Dörfler mit dem verfehmten Paare zu versöhnen. Der Schmied ist jedoch zu lange und zu tief verwundet; er weist nach heftigem, innerem Kampfe die versöhnende Hand zurück und klammert sich an seinen letzten Trost: den fertig gewordenen eisernen Heiland. Dabei stürzt der Koloß um und begräbt den Verzweifelten unter sich. Dieser wird jedoch unversehrt aufgehoben, und dieses „Wunder" tut das Wunder, den Schmied umzustimmen und die Versöhnung zustande zu bringen. Nun kommt aber der Konflikt mit dem Weibe, das stürmisch die Einlösung des Versprechens verlangt. Abgewiesen, verfällt sie dem jungen Landsmanne, den der Schmied vor den Angriffen der Dörfler beschützt und auch beobdacht hat. Der leidenschaftliche Mann überrascht die beiden, schießt vergebens hinter dem fliehenden Musikanten her und wirft sein Weib zur Tür hinaus. Das ist der Höhe- und Endpunkt des mittleren Aktes. Im letzten befinden wir uns in der einsamen Hochgebirgswildnis, wo der geschmiedete Kruzifixus seine Stelle finden soll. Der irrwegige Musikant verbirgt sich vor dem ankommenden Schmiede, der sein Weib an den schon aufgerichteten Kreuzstamm bindet und dort hinsterben läßt. Da stößt ihr empörter Landsmann dem vor Leidenschaft und Zwiespalt verrückt Gewordenen den Dolch in den Rücken, und die heraufkommende Gemeinde, die das eiserne Bildnis zum Anheften an das Kreuz bringt, muß ihren Lobgesang mit einem Sterbegesang vertauschen.

Dieser Schlußakt ist textlich, musikalisch und szenisch der Höhepunkt des Werkes. Hier vereint sich alles zu einem wirklichen, tragischen Gesamtkunstwerke, das empfängliche Gemüter tief zu erschüttern vermag. Rein musikalisch fesselten besonders die schönen Chorsätze, die nach guter alter Art selbständige Tonwerte darstellen, aber gleichwohl unmittelbar aus der dramatischen Situation heraus geboren sind. Nicht so der an sich meisterliche Männerchor des mittleren Aktes. Er betrifft ein fremdes, hineingezogenes Gedicht „Stehe fest, o Vaterland", dessen Zusammenhanglosigkeit und Tendenz allzu klar hervortritt, um nicht das Verlangen nach einem Striche zugunsten des Dramas an sich wach werden zu lassen. Hier liegt eine unkünstlerische Konzession an die elenden Kriegszeitläufe vor, ein Apell an die pseudopatriotischen Stimmungen derer, die weniger die Gattung Homo sapiens als vielmehr die des geistesunselbständigen Herdentieres repräsentieren. Aus dem gleichen Grunde wären, wieder zur Reinigung und Abrundung des Dramas an sich, die vier Schlußzeilen des nachfolgenden Monologes des Schmiedes zu streichen. Dieses Fantasieren von der Feinde Sturm und der zerschmetternden Eisenfaust wirkt um so verstimmender, als nirgends in den Situationen Feinde des Vaterlandes oder Kriegsbedrohungen auch nur den Schatten einer Rolle spielen. Wir aber wollen uns durch den unseligsten aller Kriege nicht auch noch die Kunst zersetzen lassen.

Wie vortrefflich der Dichter wie der Komponist die dramatische und musikalische Situation zu verbinden und auszunutzen verstanden, zeigt auch das ausgezeichnete „Quartett" — sit venia verbo! — der vier Dorfmädchen, mit dem der erste Aufzug so glücklich eröffnet wird. Dagegen ist die „Tanzmelodie italienischen Charakters" sehr wenig italisch ausgefallen; hier ist tatsächlich weniger vom Nationalen als eher vom Banalen zu reden, das vom Stiche ins Operettenhafte allein durch die sinfonische Art des Orchesters gerettet wird. Den besagten Männerchor aber empfehlen wir allen alldeutschen und vaterlandsparteilichen Konzert- oder sonstigen Veranstaltungen als musikalisch ausgezeichnete, bequem sangbare und politisch unfehlbar wirksame Kraft- und Zugnummer. Er sollte auch in das offizielle Militärliederbuch aufgenommen werden.

Mit der Aufführung wird der anwesende Komponist zufrieden gewesen sein. Sie stand szenisch unter Direktor Hartmann und musikalisch unter Krasselt. Da war alles mit der hier gewohnten Sorgfalt vorbereitet. Unter den Darstellern leisteten Julius vom Scheidt (Schmied) und Mafalda Salvatini (dessen Frau) Glänzendes. Namentlich letztere schien in der Rolle etwas ganz ihrer Individualität Entsprechendes gefunden zu haben. Selbst das schwierige Sterben am Kreuze gelang ihr mit einer erschütternden Wahrhaftigkeit. Auch gesanglich gaben die beiden Genannten ihr Bestes. Dagegen erschien die Rolle Paul Hansens (Musikant) verzeichnet. Das war nicht der leidenschaftliche, heiß aber ehrlich empfindende Südländer, wie ihn die Lektüre des Buches ergibt, sondern die Karikatur eines schleichenden, heimtückischen Schurken, wie ihn die zeitgenössische Kriegsfantasie gewisser Schwachköpfe zu malen pflegt. Auch das überbunte, harlekinartige Kostüm war verfehlt. Wer sich 1860 in Italien außer der Karnevalszeit in einem solchen Aufzuge auf der Straße herumgetrieben hätte, würde genau solche polizeilichen Belästigungen erfahren haben wie in der gleichen Lage diesseits der Alpen. Die ganze Gestaltung der Rolle schien wieder auf die fanatischen Kriegsinstinkte der Gegenwart eingestellt zu sein. Holger Börgesen wurde seiner Rolle ebenfalls nicht gerecht, als er den Pfarrer zu sehr als Eiferer gab; mildes Ermahnen wurde da meist zu zelotischem Aufbrausen, was nicht in der Charakterzeichnung des Buches liegt. Dagegen war Jacques Bilk als roter Klaus eine tadellose Dorffigur, und die Damen Wally von Roemer, Elfriede Dorp, Margarethe Bach, Elisbeth Valkel sangen ihre Quartettszenen wunderschön. Die Oper hatte eine angenehme Länge, indem sie ungefähr dritthalb Stunden dauerte. Ihre Wiederholungen bewiesen ihre Lebensfähigkeit.

Neue Musikbücher

Von Dr. Georg Kaiser

In den Bezirk Lisztschen Schaffens und Geistes geleitet La Mara, die bekannte Leipziger Musikschriftstellerin, die ein umfangreiches autobiographisches Werk unter dem Titel: Durch Musik und Leben im Dienste des Ideals bei Breitkopf & Härtel hat erscheinen lassen (2 Bde., geb. 10 Mk.). Sie führt den Leser darin von ihrer Jugendzeit bis in jüngst vergangne Tage, läßt ihn ein arbeitsreiches Frauenleben begleiten bis in das gesegnete rüstige Alter der Achtzigerin. Die Verfasserin, bekanntlich ein Glied der Leipziger Gelehrtenfamilie Lipsius, weiß aus ihren reichen Erfahrungen und Erlebnissen eine Fülle reizvoller Einzelheiten zu berichten, nur hätte freilich ihr in mannigfachen musikliterarischen Arbeiten bewiesener kritischer Geist das fertige Ganze abwägend sieben müssen, um eine Schilderung von mehr künstlerischer Prägung bieten zu können, die Vergleiche aushielte mit andern autobiographischen Werken von Frauenhand, etwa mit dem Lilli Lehmanns. Das Ganze, wie es ist, macht den Eindruck, als sei es zunächst für die erbauende Rückerinnerung der Autorin und ihres engen Freundeskreises gedacht gewesen. Das wirklich musikhistorisch oder auch biographisch Wertvolle wird fast erdrückt von der oft breiten, hin und wieder auch ein wenig geschwätzigen und selbstgefälligen Mitteilung unbedeutender familiärer Ereignisse. Auch macht die gewiß an sich erfreuliche Unbefangenheit des künstlerischen Urteils über Dinge, die dem Verständnis und Wirkungsfeld der Verfasserin fernliegen, nicht immer eine angenehme Wirkung auf den Leser, dem es nicht leicht wird, überall bei der Stange zu bleiben. Urteile wie das über Hauptmanns Fuhrmann Henschel blieben also besser einem ungedruckten Tagebuche anvertraut.

Von diesen Mängeln des Werkes abgesehen, bietet das hier aufgestapelte Material an musikgeschichtlichen Tatsachen und authentischen Bekenntnissen einiger unsrer größten Musiker des verflossenen Jahrhunderts eine Fülle des Neuen und Wissenswerten. Zu einer Art aus La Maraschem Gesichtsfeld erwachsener Liszt-Biographie stempelt das Buch der umfassende Bericht über die vielseitigen Beziehungen der Verfasserin zu Person und Werk des von allen seinen Freunden und Schülern vergötterten Meisters. Liszt ist in gewissem Sinn der Erwecker von La Maras musikschriftstellerischer Tätigkeit gewesen; er ist unermüdlich, wenn es gilt, die junge Forscherin anzuspornen, ihr neue ersprießliche Quellen und Verbindungen zu erschließen. Die vielverbreiteten Musikalischen Studienköpfe sind unter seiner fortdauernden fördernden Anteilnahme entstanden. Zahlreiche lange und inhaltvolle Briefe Liszts und seines Schülerkreises werden mitgeteilt, viele davon wohl zum ersten Male. Für den ausführlichen Schilderer der Blütezeit der neudeutschen Schule bringt La Mara viel unbekanntes Material. Neben Liszt, zu dem die Verfasserin bald in freundschaftliche Beziehungen kam, erscheinen Hans von Bülow, Rubinstein, Cornelius, Tausig, Henselt, aber auch Fürstin Caroline Wittgenstein in klarer Charakteristik. Von besonderem Reiz sind die Bekenntnisse, die Robert Franz in einigen langen Briefen über seinen Schaffensprozeß und seine künstlerische Anschauungsweise der Autorin anvertraut. Was er darin über sein Liedschaffen sagt, stellt sein ästhetisches Bewußtsein ins hellste Licht. Es würde zu weit führen, im einzelnen auf diese interessante Abhandlung in Briefform (Bd. 1 S. 142 ff.) einzugehen. Schließlich wird auch der Schreiber einer Geschichte der Musikpflege Leipzigs an La Maras Lebenserinnerungen nicht vorbeisehen dürfen. Namentlich sind hier die vor ein und zwei Menschenaltern wichtigen musikalischen Aufführungen in Privatzirkeln verzeichnet und gewürdigt, über die meist in den Zeitschriften jener Tage nichts zu finden ist. Daß endlich auch der Lokalhistoriker manche Einzelheit dem mit Bildern geschmückten, fast neunhundert Seiten zählenden Werke verdanken könnte, ist bei der Fülle und Breite des Gebotenen nicht zu bezweifeln.

* * *

Die Geschichte des Virtuosentums zu schreiben, ist keine leichte, aber gewiß eine reizvoll vielseitige und lohnende Aufgabe, die noch zu erfüllen ist. Was wir heute auf diesem Gebiete besitzen, sind lediglich mehr oder weniger belangreiche Beiträge, Einzelbetrachtungen, die nicht tief genug in den Geist der Zeiten, der Geschmackswandlungen und Moden eingedrungen sind und sich also nicht auf immer klar erschautem, kulturgeschichtlichem Hintergrund aufbauen. Adolf Weismann liefert nun in seinem Buch: Der Virtuose (Verlag von Paul Cassirer in Berlin) einen sehr beachtenswerten Abriß dieser Geschichte des Virtuosentums, indem er die einzelnen überragenden Genies gewidmeten Abschnitte seiner Arbeit durch gedankenvolle entwicklungsgeschichtliche Ausführungen sinnreich miteinander verkettet und auseinander hervorwachsen läßt. Er gibt damit ein Beispiel, wie die weit umfänglichere Aufgabe der gesamten Betrachtung des Virtuosenhaften etwa angefaßt werden müßte, wenn sie zum Ziel kommen will. Was er auf seinen reichlich anderthalbhundert Druckseiten bietet, will nun freilich gar kein geschlossenes Bild auf wissenschaftlicher Grundlage malen, sondern selber eine Art von virtuoser Paraphrase über das Thema seines Buchtitels sein. Überall klingt das Studium der Vorlagen, vielfach eine eigene historische Forschung mit an, aber das Ganze erstrebt eine schwungvolle impressionistische Darstellungsweise, eine lebendige Form von großzügiger Skizze, die unter historisch-kritischem Ballast durchaus nicht leiden soll. Der Stil ist bedacht auf geistreiche Prägnanz, voller Bilder und schillernder Farben. So fließt in neun Kapiteln eine fesselnde Charakteristik der größten Virtuosen an uns vorbei, deren Genie von schöpferischer Bedeutung und Einfluß auf das Kunstschaffen ihrer Zeit war. Weismann läßt alle jene, die als Nachschaffende sich dem Kunstwerk unterordneten und ihre Individualität ihm unterstellten, wie auch jene, die ins kunstfeindliche Gebiet sich verloren, unbeachtet und wendet sich allein den die internationale Masse bezwingenden Häuptern der schöpferischen Oberflächenkunst zu. Er entwickelt aus dem Begriff des mittelalterlichen, von der Gesellschaft mißachteten, heimatlosen Spielmanns und fahrenden Abenteurers heraus den des genialen Virtuosen, den er als den Antipoden der braven Bürgerlichkeit, des Zunft- und Philisterhaften kennzeichnet und als dämonische Erscheinung von elementarer Gewalt sich gerade die zünftigen bürgerlichen Massen zu Füßen zwingen läßt. So treten Paganini, Liszt, Rubinstein, Joachim, Bülow, d'Albert, Busoni in scharf umrissener Zeichnung vor uns hin, vielfach, wie d'Albert, diese Vereinigung von Größe und Industrie, Musiker und Eroberer, bis auf den tiefsten Grund ihrer Seele kritisch abgeleuchtet. Eine Fülle von kleineren Geistern erscheint daneben vermittelnd und ausgleichend, und zuletzt wird die im Sklaventum des Agentenwesens und philiströsen Geschäftemachens eingeschirrte heutige Virtuosenwelt in einem Kapitel über die Verbürgerlichung des Virtuosentums abgetan. Wie gesagt, handelt es sich bei diesem Buch um keine streng systematische Arbeit, an die mit andern Voraussetzungen abwägend herangetreten werden müßte. Aber Weismanns schwungvolle Paraphrase weiß zu fesseln, insbesondere da ihr ein höchst reizvolles, prächtiges buchhändlerisches Gewand gegeben ist, das von unsrer Papiernot nichts merken läßt und fast bibliophile Vornehmheit trägt. Mehrere Dutzend Radierungen, Zeichnungen, Faksimiles und Lichtdrucke verleihen dem Buch besondere Anziehungskraft.

* * *

Das Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für 1917 ist erschienen. In den nunmehr vierundzwanzig Jahrgängen dieser seit längerer Zeit von Rudolf Schwartz, dem verdienstvollen Vorsteher der Petersbibliothek, redigierten Publikationen ist ein bemerkenswerter Reichtum von musikwissenschaftlichen Abhandlungen in ausgedehnter Form wie auch in kurzen Essays niedergelegt.

Der vorliegende Band gibt zunächst Kunde von der Erwerbung der Autographensammlung des verstorbenen Berliner Musikers Ernst Rudorff, die der Bibliothek eine Reihe der seltensten Bach-Handschriften, namentlich Kantatenpartituren, aber auch noch Manuskripte andrer Meister (Friedemann Bach, Weber, Nicolai, Mendelssohn, Brahms) zuführte. Dann folgen wissenschaftliche Artikel von Egon Welleß (Probleme der musikalischen Orientforschung), Heinrich Rietsch (Heinrich Isaak und das Innsbrucklied), Arnold Schering (Aus den Jugendjahren der musikalischen Neuromantik), Richard Hohenemser (Über Komik und Humor in der Musik), von denen die letzten beiden mannigfach auch das Interesse weiterer musikfreundlicher Kreise erwecken werden. Schering beleuchtet Schumanns reformatorischen Willen und den der sich um Schumann scharenden „neuen Beethovener" von einem weitschauenden und in vielen Einzelheiten neuen Standpunkt aus; insbesondere wird da den Beziehungen dieser Neuromantiker, die sich innerlich an den letzten Beethoven anschlossen, den sie als den ihrigen betrachteten, zum literarischen Jungen Deutschland einmal nachgegangen, das aber selbst einen Goethe als geistigen Führer ablehnte. Obwohl die im Bezirk der von Schumann 1834 ins Leben gerufenen Neuen Zeitschrift für Musik sich sammelnden Geister sich nicht wesentlich schieden von den künstlerischen Häuptern der musikalischen Frühromantik, so war ihr Glaubensbekenntnis, die Tonkunst als Sprache der Seele neu zu kräftigen und menschliches Gefühlsleben ohne Rücksicht auf eine traditionell geheiligte Form nach allen Seiten hin aufzuwecken, doch hinsichtlich der kämpferischen Lust der Persönlichkeiten von fast revolutionärem Charakter. An der Hand zahlreicher, vielfach unbeachtet gebliebener schriftstellerischer Belege aus dieser Frühzeit der Neuromantik erhärtet der Verfasser seine Ausführungen. Hohenemser gibt in seinem Aufsatz, ohne freilich den Gegenstand zu erschöpfen, reizvolle Einblicke in das Wesen des musikalisch Komischen und Humoristischen, indem er die Theorie des Komischen von Theodor Lipps zugrunde legt, die er als einzig überzeugende hinstellt. Nicht überall jedoch wird man ihm unbedingt zustimmen, aber derlei schwierige Probleme der Musikästhetik werden nie und nimmer in allgemeingültiger Weise gelöst werden. Hermann Kretzschmars in ihrer sachlichen Kürze und Urteilskraft gleicherweise ausgezeichnete Abhandlung: Luther und die Musik, verdiente schon um ihres Appells, die musikalische Volksschulbildung in Lutherschem Sinn zu verbreitern und zu verstärken, besondere Beachtung. Eine Totenschau (in die der noch munter tätige Dresdner Dirigent Adolf Hagen eingereiht ist) und die ausführliche Bibliographie, wieder von Rudolf Schwartz bearbeitet, machen den Beschluß.

* * *

Endlich sei noch, allerdings im negativen Sinne, einer im Rahmen der vom Verlag Quelle & Meyer in Leipzig herausgegebenen deutschkundlichen Bücherei erschienenen, reichlich 100 Seiten starken Betrachtung: Über das deutsche Volkslied, gedacht, die von Dr. Otto Böckel verfaßt ist und den Anspruch erhebt, ein Hilfsbüchlein für den deutschen Unterricht zu sein. Man darf wohl von dem neuen populären Sammelunternehmen des in mancher Hinsicht verdienten Verlags mehr Positives erwarten, als was in dieser speziellen Arbeit über das deutsche Volkslied geboten wird. Der erste Abschnitt, in dem Böckel über die Bedeutung des Volkslieds für unsre Jugend sich verbreitet, ist ohne weiteres des Einstampfens wert, und es wäre zum Vorteil des übrigen Inhalts, wenn der Verlag sich entschlösse, diese Art von Einleitung schleunigst aus dem Heft zu entfernen. Man hält es kaum für möglich, daß jemand die Bedeutung des Volkslieds für unsere Jugend einzig und allein darin sieht, daß seine Pflege für die militärische Ausbildung besonders wichtig sei. An der Hand von allerlei Beispielen führt der Verfasser aus, wie das Volkslied den Soldaten auf Märschen kräftige und in Schlachten ermutige; nach seinen Worten ist das Volkslied nur dazu da, gute Soldaten heranzubilden. Einen andern Sinn (Kräftigung des Gemüts, Stärkung der Lebensanschauung, Weckung poetischen Gefühls usw.) hat die Pflege des Volkslieds nach seiner hier ausgesprochenen Ansicht nicht; es ist geradezu kühn, eine solche Gedankenarmut und geistige Beschränktheit an dieser für das ganze Buch charakteristischen Stelle zum besten zu geben. Das mag ein netter deutscher Unterricht werden, dem solche Ansichten zugrunde liegen.

Die folgenden Kapitel über Wesen und Werden, Arten des deutschen Volkslieds, über deutsches Leben im Lied bieten dann einiges Gelungenere, wenn auch nirgends der Gegenstand mit tieferem Verständnis erfaßt wird. Mancherlei Begriffliches bleibt in Böckels Auffassung durchaus unklar, so auch sein Begriff des deutschen Volkslieds überhaupt, unter den er das in deutscher Sprache gesungene Lied der Deutschen zusammenfaßt, „soweit sie im Naturzustand lebten oder noch leben". Böckel behauptet, daß nur in Zeiten hoher Kulturblüte das Volkslied in die abgelegenen Volkskreise gedrängt werde; da sei es die Bildung, die die Stände scheide und sich vom Volkslied lossage. Das ist ebenso purer Unsinn wie die weitere Behauptung, daß echter Volksgesang stets eine harmonische Wirkung erziele, nämlich durch die weise Abschätzung und Verwertung der Stimmen. Als wenn ein einstimmig, vielleicht auch von einer einzelnen Person gesungenes Volkslied nicht auch eine harmonische Wirkung üben könnte, eine innerharmonische freilich, an die Böckel gar nicht zu denken scheint. Kurz: empfehlen läßt sich dieses Heftchen wahrhaftig nicht.

Aus dem Leipziger Musikleben

Ein gemeinschaftliches Konzert gaben die Kammersängerin Eva Plaschke-von der Osten und Professor Emil Kronke aus Dresden. Kronke ist nicht nur einer unserer elegantesten Techniker, sondern hat auch sonst pianistische Eigenschaften hohen Ranges, vor allem einen sorgsam gepflegten, durchweg elastischen Anschlag, der vielfachen Schattierungen gerecht wird, einen wirklich singenden Ton, der auch bei Kraftausbrüchen nicht häßlich wird, und einen fein gegliederten Vortrag. Sowohl mit eigenen sehr hübschen, aber nicht gerade tiefgehenden Kompositionen, von denen besonders eine Humoreske (Op. 82 Nr. 2) und ein kaprizziöser Walzer (Op. 3) gefielen, als auch mit Werken von Liszt fand er außerordentlichen Beifall. Dieser ward auch Frau Plaschke von der Osten, deren Stimme herrlich gereift ist, in reichstem Maße zuteil. Sie begann mit allgemein bekannten Liedern von Brahms, die der bedeutenden Bühnensängerin weniger gut lagen, aber doch neben einigen Unreinheiten und Mattigkeiten, die eine leise Ermüdung verrieten, die wundervollen Mittel deutlich genug zeigten. Ihre Kräfte wuchsen in prachtvoll ausgeführten, seltener zu hörenden Gesängen von Grieg und H. Wolf, um in der zugegebenen Caecilie von R. Strauß einen zündenden Schluß zu finden. Die beiden vortrefflichen Künstler wird man gern öfter in Leipzig hören wollen.

Der Leipziger Lehrergesangverein und sein verdienstvoller Leiter Prof. H. Sitt machten in ihrem Konzert in der Thomaskirche mit M. Neumanns neuem Requiem für Männerstimmen bekannt. Es ist ein schönes, stimmungsvolles Werk in Hegarschem Stile, voll von Schwierigkeiten und manchen Klippen, die nur ein so vorzüglicher Chor wie eben der Lehrergesangverein gefahrlos umgehen kann. Als Solisten wirkten mit: Frl. Fengler-Winter, eine zu Hoffnungen berechtigende Sängerin, der Organist Herr Isolfson und der ausgezeichnete Solocellist Max Kießling vom Gewandhausorchester.

Ein Loewe-Balladenabend von Hermann Gura fand un-

gewöhnlich großen Zuspruch und großen Beifall. Es ist erstaunlich, was dieser scharfgeistige Vortragskünstler trotz seiner spröden, trockenen, des sinnlichen Reizes durchaus baren Stimme zu erreichen vermag. Was ein Kase spielend leicht gestaltet, erscheint hier mühevoll erarbeitet, ähnlich wie bei Wüllner, dessen predigerhafte Inbrunst unwillkürlich bannt. Hier wie dort ist es die absolute Herrschaft über das Kunstwerk und die unfehlbare Sicherheit im Gliedern und scharfen Aufbauen, die den Erfolg ausmachen. —des

Musikbri fe

Aus Berlin

Von Bruno Schrader

Ende September

Je länger der Krieg dauert, je höher scheint hier die Konzertflut zu steigen. Seufzten wir früher, daß ihr Beginn bereits in das letzte Drittel Septembris fiel, so haben wir nunmehr die beängstigende Tatsache, daß sie schon mit Anfang des Monats einsetzte: am 5. wollte Ludwig Wüllner die Saison mit einem großzügig gehaltenen Sinfoniekonzerte des Philharmonischen Orchesters beginnen. Man sollte den vielseitigen Mann, der sich als Schauspieler, Sänger und Violinvirtuose betätigte, nunmehr auch als Dirigent bewundern! Das Konzert wurde aber abgesagt. Infolgedessen fing der tüchtige Musikdirektor Eschke den Winter bezw. Herbst mit einer zweimaligen Aufführung von Händels selten gehörtem Oratorium Belsazar an, die er mit dem Berliner Volkschor veranstaltete. Da man nun das älteste und ehrwürdigste Musikblatt Deutschlands mit den Referentenkarten überging, habe ich nichts weiter darüber zu melden. Ebenso stand es wieder mit drei Konzerten, die das Militär in Philharmonie und Zirkus (!) gab. Hier hatte man sich das Hauptorchester Budapests und ungarische Solisten verschrieben. Das erste galt ausschließlich der ungarischen Tondichtkunst. Da selbige aber keine Geister ersten Ranges aufzuweisen hat, mußte der urdeutsche Liszt die Situation retten. Wir haben das Märchen vom „Ungarn" Liszt bereits in Nr. 26 unseres Blattes als Geschichtslüge entlarvt. Diesmal vergriff man sich aber noch besonders, als man an jenem „Ungarischen Abend" nicht einmal ein ungarisch inspiriertes Werk des Meisters, etwa die sinfonische Dichtung Hungaria, spielte, sondern den Tasso, der in der Kultur der italischen Renaissance wurzelt und sogar einen italischen Volksgesang zum beherrschenden Hauptthema hat — kurz, die Ungarn huldigten damit dem Lande ihrer gegenwärtigen Kriegsfeinde. Solche Blüten muß der Chauvinismus im Konzertsale treiben, um sich selber ad absurdum zu führen! Im übrigen verweise ich hier auf Nr. 20 unseres Blattes, wo ich die Geschicklichkeit des Militärs auf dem Kunstgebiete gebührend gewürdigt habe. Als eine politische Verstänkerung des Konzertsaales muß auch das große Sinfoniekonzert tiefer gehängt werden, mit dem am 10. d. M. Finnland in die Philharmonie einrückte. Demgemäß verzichtete ich auf die Eingangsnummer, die finnische Nationalhymne, und setzte für mich die nachfolgende zweite Sinfonie (D dur) von Sibelius als Anfang. Ihr erster Satz, ganz, und zwar selbst im Forte in Wohllaut getaucht, ist erfindungsstark und fantasievoll; er erwärmt von der ersten bis zur letzten Note. Hätte er nicht das jetzt selbstverständliche rapsodische Formenwesen, sondern die logisch zwingende Formensprache einer hinter uns liegenden kräftigeren Zeit, so würde er zu den bedeutendsten Ergüssen der Musikliteratur gehören. Das Andante fesselt durch einen originellen, echt poesiv-musikalischen Anfang, enthält aber später Längen, in denen die Phrase lärmt. Die beiden letzten Sätze sind ein Durcheinander von starken Gedanken, öden Punkten, schönen pastoralartigen Idyllen mit eindringlichster Melodik à la Tschaikowsky, hohlem Pathos und wirklichem Gehalt, so daß man endlich froh ist, auch das überstanden zu haben. Die Aufführung selber war ausgezeichnet; der Dirigent Georg Schneévoigt bewies hier, welche außerordentliche Höhe er seit den Tagen errungen hat, da ich ihn in München bei Kaim kennen lernte. Nach der Sinfonie kamen Klavierlieder von Merikanto, Järnefelt, Melartin und Sibelius, die das Beste vom Abend waren und der finnischen Tonkunst ein glänzendes Zeugnis ausstellten. Auch die finnische Sängerin Frau Irma Tervani war ersten Ranges. Eine wundervolle, große, bestens geschulte Stimme, die unten ebenso als volltönender Alt wie oben als dramatischer Sopran angesprochen werden kann, eine musterhafte Aussprache und ein eindringlicher, scharf umrissener Vortrag machten diese Leistungen unvergeßlich. Nachdem kam noch das sogenannte Klavierkonzert „Der Fluß" von Palmgren, das keinen besseren Eindruck machte als bei seiner ersten hiesigen Aufführung. Hier ist aber ebenfalls die Leistung der Pianistin Frau Sigrid Schneévoigt zu preisen. Die Dame spielte die schwierige, undankbare Klavierpartie mit einer Ruhe, die ebenso bewundernswert war wie ihre unfehlbare Technik und ihr zuverlässiges Gedächtnis. Schade, daß sie ihre eminenten Fähigkeiten an eine solche zügellose Fantasie verschwendete, als welche sich dieses sogenannte Klavierkonzert, in dem die vorhandenen guten Züge durch ein wahres Elefantenorchester niedergetrampelt werden, in Wirklichkeit darstellt.

Gleich mit einem ganzen Zyklus von Sinfoniekonzerten trat Hermann Scherchen in der Philharmonie an. Das erste brachte Mozarts Es dur-Sinfonie, Pfitzners Musik zu Ibsens „Fest auf Solhaug" und Bruckners sechste Sinfonie (A dur). Der hierorts schon bekannte Dirigent, ein noch junger Mann, hatte den alten Erfolg. Selbst das Brucknersche Werk vermochte er in eine zusammenhängende, fließende Linie zu bringen. Auch Pfitzners Musik entfaltete in seiner Reproduktion Reize, die den Hörer über ihre abstoßenden Stellen hinwegbrachten. So war das Konzert ein anregender Abend. Dagegen interessierte das erste Sinfoniekonzert des Philharmonischen Orchesters nur durch die Einführung des neuen Soloviolincellisten A. Kropholler. Der junge Künstler spielte Dvořáks H moll-Konzert. Seine Technik ist vollendet virtuos, sein Ton in der Cantilene voll und schön, in etwas dunkler Färbung. Das Orchester scheint hier einen guten Griff getan zu haben. Über das erste Konzert der Freien Volksbühne kann ebenfalls hinweggeglitten werden: Artur Nikisch führte darin bekannte Werke in bekannter Weise auf — Mendelssohns Fingalshöhle, Tschaikowskys Pathetische Sinfonie und Schumanns erste. Dagegen ließ sich ein von Kurt von Wolfurt gegebenes Sinfoniekonzert um so ungewöhnlicher an. Hier folgte auf die einleitende Ouvertüre zu Figaros Hochzeit ein Gesang des Meeres, Tonstück für großes Orchester vom Konzertgeber. Das war ganz die Musik unserer Zeit: wenn man eine Probe davon kennt, kennt man alles. Gedanken, die beim Zuhörer Wurzel schlagen, hat auch dieser Tonsetzer nicht; aber er ersetzt das durch eine endlose Breite. Sein Orchesterkolorit ist spröde, doch durchsichtig. Verfehlt erschienen nachfolgende Orchesterlieder. Drei davon, Ratten- und Flohlied aus Faust sowie das Zigeunerlied von Goethe, waren in Gesang und Orchester so über einen Leisten geschlagen, daß Laien Mühe hatten, sie auseinander zu halten. Zudem wirkten sie eher als Musikdramenfragmente wie als Lieder. Und ein anderes, Liebesode von Hartleben, bewies auch nicht, daß der Komponist am Borne urwüchsiger Erfindung geschöpft hätte. Besser stand er als Dirigent da, als welcher er Bruckners romantische Sinfonie klar, detailliert und doch großzügig zum Vortrage brachte. Für die Lieder hatte Cornelis Bronsgeest seine Kunst in die Schanze geschlagen. Unter den auffällig vielen Sinfoniekonzerten des Monats ragte auch das erste des begabten Selmar Meyrowitz hervor, in dem der Königl. Opernbaritonist Heinrich Schlusnus mitwirkte. Das Programm lief hier von Händel über Weber und H. Wolf zu Strauß, dessen

in Berlin selten gewordener Zarathustra den Abend abschloß. Alle diese Konzerte wurden mit dem Philharmonischen Orchester gegeben. Unter denen, deren Kern das Blüthnersche war, befand sich eines, das uns mit W. Niemanns Anakreon bekannt machte, einem Stück für Streichorchester, nach zwei Gedichten des alten Lyrikers — Frühling und Tempelreigen. Die Komposition interessierte durch ihren gewählten, treffenden Stil und ihren stellenweise recht wohllautenden Satz. Den Haupterfolg hatte aber Mendelssohns Konzertarie „Unglücksel'ge", die Erna Denera von der Königl. Oper zum Besten gab. Das leider so selten zu hörende Werk zeigt den klassizistischen Tondichter auf einer Höhe, in der man ihn kaum noch erkennt; von der ihm immer nachgetadelten „Manier" ist hier jedenfalls keine Spur mehr vorhanden. Mit seinem Violinkonzerte hatte Adrian Rappoldi Erfolg. Das Werk war da aber wieder durch zwei Pausen zerrissen. Bekanntlich hängen die ersten beiden Sätze zusammen, wobei die ersten vier Takte des zweiten die überbietende Modulation vollziehen. Wenn der nun für sich gespielt wird, so hängen jene in der Luft. Das Blüthnersche Orchester wurde nun leider auch zu einem Humbug mißbraucht, wie er im Musikleben noch nicht dagewesen sein dürfte. Ein 10jähriger Junge trat als Dirigent auf! Eigentlich verwundert es ja, daß das moderne Pultvirtuosentum sich nicht längst darauf kapriziert hat, auch seine Wunderkinder zu haben. Aber hier schien bis jetzt aller Welt klar, daß solche unmöglich waren. Ein Kind kann naturgemäß nicht die Umsicht, Erfahrung, die Routine und Kenntnisse haben, die den Dirigenten machen; es kann dem Orchester weder ein neues Stück einüben noch mit ihm ein Solokonzert begleiten. Es kann nur zum Taktschlagen abgerichtet werden, was bei einem Affen ebenfalls möglich ist. Auch hier mußte der Schwindel an den Zirkus erinnern. Da das Programm nur Sachen enthielt, die das routinierte Orchester zur Not auch ohne Dirigenten zuwege bringt, so dirigierte es den kleinen Taktschläger, dem die äußerliche Pose gut beigebracht war, glücklich über alle Fährnisse weg. Der alte Kaiser Wilhelm I., dessen Größe darin bestand, daß er in keiner ihm fremden Sache etwas zu verstehen wähnte, sagte einmal zu einem notablen Musiker: „Nicht wahr, Herr von Brenner, der Dirigent ist doch beim Orchester nur Staffage?" Nun, auf dieser Stufe der musikalischen Erkenntnis standen auch die Hörer, die den besagten Humbug jubelnd für bare Münze nahmen; nur waren sie nicht so ehrlich, ihre ganz unmaßgebliche Dummheit einzugestehen. O, wir bemitleidenswertes Volk der Dichter und Denker!

Aus Chemnitz

Von Eugen Püschel

Ende Juni

In der nachösterlichen Saison (April und Mai) ward uns noch eine unerwartet reiche Nachlese beschert. Die zweite Hälfte des April stand im Zeichen der Künstlerhilfswoche. Ein neckisches Lotteriespiel so eine Künstlerhilfswoche! Du nimmst ein Heft mit vielen schönen Freischeinen und siehst dem Schicksal vertrauensvoll entgegen. Wenn dann die Endnummern bekanntgegeben werden, die zum Besuch der Veranstaltungen berechtigen, so merkst du entweder, daß du eine Niete gezogen hast (und das ist noch nicht das Schlimmste) oder aber: wenn du ein Freund von Militärmusik bist, so fällt dir gerade die Kammermusikveranstaltung zu. Oder wenn du eine stille Liebe zur Kammermusik hast, so bestimmt dich deine Endnummer zum Besuch des kunterbunten „Bunten Abends". Und so weiter! Aber der Endzweck der Sache ist gut. Meinem Kritikeramte verdanke ich es, daß ich alle guten musikalischen Veranstaltungen besuchen konnte. Und sie waren es wert. Da war ein Sonntagvormittag mit Kammermusik, in der Konzertmeister Schaller, eine fein empfindende Musikernatur, M. Regers unbegleitete Bratschensuite technisch einwandfrei und mit großer Innerlichkeit geigte. Dagegen kamen Beethovens Streichquartett Fdur (Op. 18, 1) und Mozarts Klavierquartett Esdur akademisch kühl heraus. Und das war schade; denn damit wurde eine treffliche Gelegenheit verpaßt, der edlen Kammermusik neue Anhänger zu gewinnen! Dagegen war der Volksliederabend des Lehrergesangvereins ganz dazu angetan, Wärme und Begeisterung zu erwecken. Prof. Mayerhoff setzte wieder die prächtigen Volkslieder von S. Ochs aufs Programm, und dieser hatte zwei neue beigesteuert und wohnte ihrer Uraufführung bei. Außerdem sang Alfred Kase seltene Lieder von Schubert und Balladen von Löwe und bot mit seiner „schmeichelweichen" Baritonstimme wahre Kabinettsstücke einer verinnerlichten Vortragskunst. In der Lukaskirche führte Kirchenmusikdirektor Stolz die Matthäuspassion auf, eine beachtliche Leistung. Wenn auch im Eingangschor zeitweilig die Stimmen auseinandergerieten, so kamen doch die Judenchöre mit der nötigen dramatischen Wucht und die Choräle stimmungsvoll heraus. Hervorragend waren die Solisten: Richard Fischer (Würzburg) (Evangelist), Kammersänger Strathmann (Christus), Doris Walde und Kammersängerin Rahm-Rennebaum. Den Höhepunkt der Woche bildete die Aufführung der „Meistersinger" unter Artur Nikisch. Nicht nur das trotz sehr hoher Preise vollbesetzte Haus empfand es, nicht nur die Theaterkritiker waren sich darin einig, sondern auch die Opernsänger bestätigten es: das war eine ganz andere, ganz neue Meistersingeroper, als wir sie all die Jahre gewöhnt waren. Nikisch ließ uns die Augen aufgehen über Schönheiten, die wir hier im Laufe der Zeit vergessen hatten. Er stellte die ursprüngliche Herrlichkeit des durch unglaubliche Striche mißhandelten Kunstwerkes wieder her; er ließ uns die rechten Zeitmaße hören, er legte das feine Fadengewirr des Stimmengewebes bloß — kurz: er belehrte manchen genügsamen Hörer, wie die echten „Meistersinger" singen und klingen müssen. Die Hauptrollen waren dazu noch mit Gästen aus Berlin und Dresden besetzt. Den tiefsten Eindruck machte Michael Bohnen, dessen Hans Sachs Bayreuther Geist atmete. Das war der kerndeutsche humorvolle Schuster und Poet mit dem warmfühlenden Herzen, der alle andern Personen des Stückes überragt. Ideale Vertreter ihrer Rollen waren auch Robert Hutt (Stolzing), Cläre Dux (Eva), Eduard Habich (Beckmesser), Georg Zottmayr (Pogner), Waldemar Henke (David). Mit einem Wagner-Abend der städtischen Kapelle (Malata) fand die Künstlerhilfswoche ihren Abschluß.

Außer jener Wagner-Aufführung hat unser Neues Theater noch einige erfreuliche Taten auf der Gutseite zu buchen. Hermann Stange verdanken wir es, daß das hübsche Bühnenspiel „Lobetanz" von Otto Julius Bierbaum mit der Musik des feinsinnigen Ludwig Thuille in den Spielplan aufgenommen wurde. Obwohl es in guter Besetzung herausgebracht wurde (Lobetanz: Karl Baum, Prinzessin: Cläre Born, König: Hans Erl) und obwohl Fritz Diener märchenhaft schöne Bühnenbilder geschaffen hatte, nahm das Publikum nicht den rechten Anteil, es fehlt ihm die Naivität für solche Märchenpoesie. Neu eingeübt wurden „Die toten Augen". Oscar Malata brachte im Verein mit Fritz Diener das effektvolle Werk wiederum zu packender Wirkung. Unter den Darstellern stand Emilie Frick als Myrtokle an erster Stelle; sie scheint für diese Gestalt wie geschaffen. Aber auch ihr Partner (Max Kriener) sowie Carl Baum (Galba) und Cläre Born (Arsinoe) verdienen Anerkennung.

Auch im Mai erfreute uns Herr Intendant Tauber durch Gastspiele. Er ließ unsern einstigen Heldentenor Kurt Taucher, jetzt Hofopernsänger in Hannover, kommen und als Königssohn in den „Königskindern" sowie als Radames in Aïda auftreten. Er bot glanzvolle Leistungen. Außerdem folgte Felix von Weingartner der Einladung, seine Musik zum „Faust" (I. Teil) zu dirigieren und seinen in der „N. Z. f. M." bereits besprochenen Vortrag über „Die Grenzen der Musik" zu halten. Dem Komponisten wie dem geistreichen Ästhetiker wurde begeisterter Beifall gezollt.

Rundschau

Noten am Rande

Ein englisches Urteil über das deutsche Lied. Über den deutschen Gesang und die deutsche Kultur schrieben die Times im Jahre 1912 im Anschluß an das Nürnberger Sängerfest:

„. . . Wir sind vielleicht geneigt, zu lächeln, wenn die Deutschen von ihrer Kultur sprechen, und vergessen allzu leicht, daß sie über eine alte und hoch organisierte musikalische Kultur verfügen, die in der Tat Kultur und ein mächtiger zivilisatorischer Faktor ist. Denn es gibt kein besseres Zeichen der Kultur als ein unschuldiges Vergnügen, an dem sich alle beteiligen, dessen Ausübung eine gewisse Schulung erfordert und die höheren Fähigkeiten des Genusses vorteilhaft beeinflußt. Solch ein Vergnügen ist der deutsche Gesang, und seine volkstümliche Ausübung bildet die Grundlage aller deutschen Triumphe in der Kunst der Musik. Musik ist eine wirklich populäre Kunst in Deutschland. Sie wird nicht nur volkstümlich genossen, sondern auch volkstümlich ausgeübt. Der Engländer hegt von der Kunst die Vorstellung, daß sie nur von hochgebildeten Personen zur Ergötzung eines auserwählten und hochkultivierten Publikums dient. Die Beziehung des Engländers zur Kunst, selbst wenn er großes Interesse für sie hegt, ist meistens passiv. Und darum ist die Kunst für den Engländer vielfach eine sophistische und beinahe unverständliche Sphäre. Die Beziehung des gewöhnlichen Deutschen zur Kunst ist aktiv. Dies gilt in erster Linie von der Musik. Er bestreitet seine Freude an der Musik nicht bloß als Zuhörer, sondern auch als ausübender Künstler. Selbstverständlich gibt es unter den Deutschen hervorragende Musiker in Hülle und Fülle, Komponisten und reproduzierende Virtuosen. Aber die Hauptsache ist das deutsche Lied, einfach und schön, das von den Deutschen, wenn sie sich gesellig zusammenfinden, zur eignen Freude und zum Vergnügen der Zuhörer kultiviert wird".

Gounod und Mozart. Der 50jährige Gounod sagte einst zu einem Kunstjünger: „Je tiefer du in deine Kunst eindringst, desto höher wirst du die großen Meister der Vergangenheit schätzen. In deinem Alter hieß es bei mir: ‚Ich!' Mit 25 Jahren sagte ich bereits ‚Ich und Mozart!' Mit 40 Jahren jedoch ‚Mozart und ich!', und heute sage ich „Mozart!"

Ein neues italienisches Urheberrecht. In Italien soll demnächst ein Dekret erlassen werden, das eine vollständige Änderung des Urheber- und Verlagsrechtes bedeuten würde. Alle literarischen, musikalischen und künstlerischen Werke, die bisher nach Ablauf einer gewissen Zeit nach dem Tode des Autors für den Buchhandel frei wurden, sollen nach Ablauf dieser Frist an den Staat fallen, und zwar so, daß von jeder Reproduktion eine Tantième an den Staat gezahlt wird. Und zwar sollen auch alle Werke, deren Schutzfrist schon früher oder jetzt abgelaufen sind, unter dieses Gesetz fallen. Man rechnet auf eine Einnahme von 300 Millionen, die wieder für Kunst- und Literaturzwecke ausgegeben werden sollen. Die Schutzfrist in Italien dauert nicht 30, sondern 80 Jahre.

Der Komponist des Andreas-Hofer-Liedes. In Plauen i. V. sprach der dem Vogtlande entstammende Schriftleiter Alfred Strobel aus Innsbruck von seinen Forschungen über den Komponisten des Andreas-Hofer-Liedes. Der Schöpfer des Liedes, das in Deutschland schon lange gesungen wurde, als es in Tirol noch gar nicht bekannt war, konnte bisher noch nicht mit Bestimmtheit festgestellt werden, denn weder der Volkssänger Leopold Knebelsberger, dem es von Prof. Siegl zugeschrieben wurde, noch Karl August Schuster, der Ölsnitzer Jugendfreund Mosens, der 1832 an diesen geschrieben hatte „Deinen Sandwirt habe ich komponiert", können als Schöpfer der Melodie gelten. Wahrscheinlich liegt ihr eine alte Volksmelodie zugrunde, deren Ursprung noch nicht ergründet ist. Der Anfang der Melodie „Zu Mantua in Banden" wurde später von Emanuel Geibel in der von ihm ersonnenen Weise zu dem Liede „Ein lust'ger Musikante" verwendet; man findet diesen Melodienanfang auch als eins der Themen von Beethovens Klavierkonzert in Cdur, das er 1797 komponiert hat. Strobel gedenkt über das Ergebnis seiner Forschungen, die er gemeinsam mit dem Kustus des Innsbrucker Museums angestellt hat, noch Mitteilungen zu machen.

Die Gesanglehrer höherer Lehranstalten und die Massenaufführungen. In der Septembersitzung des Vereins der Gesanglehrer an den städtischen höheren Lehranstalten zu Berlin nahm die Versammlung nach lebhafter Aussprache einstimmig eine Entschließung an, wonach sie Massenaufführungen von Chören höherer Schulen (wie die im Zirkus Busch) aus pädagogischen Gründen im allgemeinen nicht billigt, in den zu billigenden Ausnahmefällen aber es als Sache der Gesanglehrerschaft ansieht, die zur Veranstaltung gehörigen Maßnahmen zu treffen.

Kreuz und Quer

Basel. Die Allgemeine Musikgesellschaft Basel gibt in diesem Winter zehn Sinfoniekonzerte (unter Leitung von H. Suter) und sechs Kammermusikabende.

Berlin. Im Charlottenburger Deutschen Opernhause sollen „Maria Magdalena" von Fritz Könnecke und „Herbststurm" von M. Neumann zur Uraufführung kommen.

— In Berlin hat sich eine neue Konzertdirektion unter der Firma Konzertleitung Hans Adler gebildet.

— Am 14. Oktober tritt der Görlitzer Volkschor unter Leitung von Prof. Schattschneider und unter Mitwirkung des verstärkten Philharmonischen Orchesters erstmalig vor das Berliner Publikum. Zur Aufführung gelangt Bruchs „Lied von der Glocke".

— Dem Geiger und Musikschriftsteller Johannes Velden wurde das Verdienstkreuz für Kriegshilfe verliehen. Velden ist künstlerischer Leiter der Deutschen Gesellschaft für künstlerische Volkserziehung in Berlin.

— Für die Berliner Komische Oper wurde die Operette „Liebe im Schnee" von Ralph Benatzky erworben.

— Richard Strauß hat soeben Orchestrationen seiner nachstehenden fünf Lieder: „Freundliche Vision", „Winterweihe", „Winterliebe", „Waldseligkeit" und „Des Dichters Abendgang" beendet, die im Laufe dieses Winters zur Aufführung kommen sollen und bei Adolf Fürstner in Berlin erscheinen werden.

Bremen. Im Bremer Stadttheater hatte die Uraufführung der einaktigen Oper „Aschermittwoch" von Karl Satow starken Erfolg.

Darmstadt. Der Richard Wagner-Verein Darmstadt hat für den Winter ein reichhaltiges und interessantes Programm aufgestellt. Besondere Berücksichtigung ist darin wieder der Kammermusik zuteil geworden. Das Mannheimer Trio und das Stuttgarter Wendling-Quartett werden in Darmstadt erstmalig eingeführt werden; das Möllendorff-Damenquartett, das im Vorjahre hier großen Erfolg hatte, wird zum zweiten Male erscheinen. Komponistenabende sind für Arnold Mendelssohn und Roderich von Mojsisovics in Aussicht genommen. Frau Frieda Kwast-Hodapp wird im Verein ihren sechsten Klavierabend geben; außerdem sind die Pianisten durch Egon Petri (Berlin), Willy Salomon (Frankfurt a. M.) und Georg Mantel (Karlsruhe), die Geiger durch Josef Wolfsthal (Berlin) vertreten. Als Sängerin sind die Altistin Maria Philippi, die einen Johannes Brahms-Abend geben wird, und Ilona Durigo gewonnen. Im zweiten Orchesterkonzerte der Geraer Hofkapelle unter Heinrich Labers Leitung wird Gertrud Geyersbach mitwirken.

Düsseldorf. Im Düsseldorfer Stadttheater soll die komische Oper „Der Wundertrank“ von Wolfgang Riedel zur Uraufführung kommen.

Frankfurt a. M. Der Frankfurter Kapellmeister Ludwig Rottenberg beging kürzlich die Feier seiner 25jährigen Zugehörigkeit zur dortigen Oper. Er ist in der Mainstadt als Dirigent und als Pianist hochgeschätzt.

— Am 15. Oktober findet hier unter Leitung Gustav Brechers die Erstaufführung der beiden Opern „Turandot“ und „Arlecchino“ von Ferruccio Busoni statt.

Gera. Die Fürstliche Hofkapelle spielt unter Leitung von Hofkapellmeister Heinrich Laber in ihren Abonnementskonzerten neben einer Anzahl klassischer Werke u. a. folgende moderne: Fürst Reuß-Köstritz: Cmoll-Sinfonie, Haas: Heitere Serenade, Pfitzner: Vorspiel zum Fest auf Solhaug, Strauß: Tod und Verklärung, Ehrenberg: Frieden, Klose: Das Leben ein Traum, Melotte: Konzertstück für Bläser, ferner zwei Konzerte mit ausschließlich Bach-Werken. Auswärtige Konzerte finden statt in Bamberg, Darmstadt, Eisenach, Eschwege, Frankfurt a. M., Greiz, Halberstadt, Halle a. S., Jena, Kassel, Leipzig (8), Magdeburg, Mannheim, Marburg, Würzburg und Zeitz. Im Musikalischen Verein in Gera spielt die Hofkapelle unter Labers Leitung u. a. Bruckner: 3. Sinfonie, Liszt: Faustsinfonie, Tschaikowsky: 6., Volbach: Hmoll-Sinfonie, H. Wolf: Penthesilea, Kleemann: Versunkene Glocke-Suite, Mahler: 3. Sinfonie und Kindertotenlieder. Solisten sind Elena Gerhardt, Mitja Nikisch, Frl. Bockmayer, Frl. Cramer, Hans Lißmann und Klara Segnitz.

Kassel. Im Kasseler Hoftheater fand die Uraufführung der Oper „Ly-j-Lan“ von Br. Warden und A. Wellemiusky, Musik von Wolfgang v. Bartels (Hamburg), lebhaften Beifall.

Köln. Die Konzertgesellschaft in Köln veranstaltet in diesem Winter zwölf Konzerte im Großen Gürzenichsaale unter Leitung des städt. Generalmusikdirektors Abendroth; außerdem acht Kammermusikabende des Gürzenich-Streichquartetts.

Kreuznach. Musikdirektor Brandt-Caspari, der Direktor des Konservatoriums, erhielt den Königlichen Kronenorden.

Leipzig. Am 15. Oktober gelangt Erwin Lendvais Musikdrama „Elga“ (umgearbeitet) im Neuen Theater zur ersten Aufführung.

— Die Bibliothek unseres kürzlich verstorbenen Mitarbeiters Dr. Georg Kaiser, die reich an Musikliteratur jeder Art ist, wird von Oswald Weigel in Leipzig zur Versteigerung gebracht werden.

Mailand. Zwischen dem italienischen Verlagshause Ricordi und den Erben Verdis ist ein Streit entbrannt, der demnächst die Gerichte beschäftigen wird. Leibeserben Verdis sind nicht vorhanden; die Erträgnisse aus seinen Werken sind vielmehr zum Teile dem Musiker- und Sängerheime zugefallen, das Verdi begründet hat. Bisher wurden die Einkünfte aus Verdis Opern zwischen dem Verlagshause und dem Musikerheime so geteilt, daß das Haus Ricordi 60 v. H, das Künstlerheim 40 v. H. erhielt. Die Leitung des Künstlerheims verlangt jetzt plötzlich eine andere Verteilung dieser Einkünfte, bei der sie günstiger wegkommt. Ricordi aber weigert sich, auf eine andere Verteilung einzugehen.

Meiningen. Die Meininger Musiktage der Franz-Liszt-Gesellschaft sind auf den 12. und 13. Oktober festgelegt worden. Hofkapellmeister Prof. Karl Piening hat die Leitung der Veranstaltungen in Händen. Generalmusikdirektor Max von Schillings und Emil Nicolaus von Reznicek sind als Dirigenten eigener Werke gewonnen worden. Den Zielen der Franz-Liszt-Gesellschaft entsprechend, kommen neben Werken von Liszt durchweg Kompositionen neuer Meister zur Aufführung. Im Kammermusikkonzert wirkt das Wendling-Quartett aus Stuttgart mit. Der Reinertrag soll dem Roten Kreuz zufließen.

M.-Gladbach. Sopranistin Ida Schürmann (M.-Gladbach) wird im kommenden Winter neue Lieder und Gesänge von Fr. Max Anton, Georg Jokl (Wien), Karl Koethke (Manuskript), C. R. Mengelberg, C. Schadewitz (Der brennende Kalender) u. a. singen.

Neue Bücher

Emil Naumann: Illustrierte Musikgeschichte, dritte Auflage, neubearbeitet von E. Schmitz (Union, Deutsche Verlagsgesellschaft in Stuttgart, Berlin, Leipzig).

Das längst bekannte, vortreffliche Buch wird auch in seiner neuen Auflage allgemeine Zustimmung finden. Es ist nicht nur bis auf die Gegenwart (1918) fortgeführt und ausgebaut, sondern auch sonst durch Berücksichtigung der neuesten Forschungen auf einen Stand gebracht, der allen Anforderungen der Zeit entspricht. Mit einigen Meinungen des Bearbeiters über neuzeitliche Tonsetzer braucht man nicht übereinzustimmen, um trotzdem Belehrung und Anregung bei ihm zu finden. Der Reichtum an Bildnissen, Faksimiles, Notenbeispielen usw. empfiehlt das Werk ganz besonders zu Geschenkzwecken.

—n—

Leipziger Konzerte

10. Oktober:	1. Gewandhauskonzert
11. Oktober:	„Engel in der Kunst“, Zentraltheater Tilla Schmidt-Ziegler, Liederabend, Kaufhaus
12. Oktober:	Brahms-Zyklus, 1. Abend, Kaufhaus
13. Oktober:	Lotte Mäder, Liederabend, Kaufhaus
14. Oktober:	H. und D. Sigurdsson, Konzert, Kaufhaus
15. Oktober:	Toni Halbe und M. v. Schillings, Konzert, Kaufhaus
16. Oktober:	Grete Merrem-Nikisch, Liederabend, Kaufhaus
17. Oktober:	2. Gewandhauskonzert
18. Oktober:	Emmy Zopf, Klavierabend, Feurichsaal
20. Oktober:	Marg. Rayner, Liederabend, Kaufhaus
21. Oktober:	H. Arlberg, Schubert-Brahms-Abend, Kaufhaus
22. Oktober:	P. Merkel, Kompositionsabend, Kaufhaus
23. Oktober:	G. Casini, Konzert, Kaufhaus
24. Oktober:	3. Gewandhauskonzert

Sonderbeilage: Altniederländisches Dankgebet mit zeitgemäßem Text.

Verantwortl. Schriftleiter: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes, Leipzig. — Verlag von Gebrüder Reinecke, Hof-Musikverlag in Leipzig, Königstraße 2. — Druck von Robert Noske, Borna-Leipzig.

Neue Zeitschrift für Musik

Begründet 1834 von ROBERT SCHUMANN

Seit 1. Oktober 1906 vereinigt mit dem »Musikalischen Wochenblatt«

Unabhängige Wochenschrift für Musiker und Musikfreunde

85. Jahrgang Nr. 42|43

Jährlich 52 Hefte. — Abonnement vierteljährlich M. 2.50. Bei direkter Frankozusendung vom Verlag nach Österreich-Ungarn noch 75 Pf., Ausland M. 1.30 für Porto.

— Einzelne Nummern 40 Pf. —

Schriftleitung:
Universitätsmusikdirektor
Prof. Friedrich Brandes

Hauptgeschäftsstelle und Verlag:
Gebrüder Reinecke, Hofmusikalienverleger
Fernsprech-Nr. 15085 LEIPZIG Königstraße Nr. 2.

Donnerstag, den 24. Okt. 1918

Zu beziehen durch jedes Postamt, sowie durch alle Buch- und Musikalienhandlungen des In- u. Auslandes.

Anzeigen:
Die dreigespaltene Petitzeile 30 Pf., bei Wiederholungen Rabatt. Der Verlag des Blattes, sowie jede Annoncenexpedition nimmt solche entgegen

Das deutsche Lied in der Hausmusik

Von **H. Oehlerking**

Deutsche Treue, deutscher Sang gehören nach Heinrich Hoffmann von Fallersleben zu den Grundsäulen im Volks- und Einzelleben. Drohte der goldne Liederschatz unseres Volkes durch die seichten Operetten und Kinoschlager der Vernachlässigung anheimzufallen, so ist es ein schönes Verdienst der Schule, wenn das kernige deutsche Lied keusch und rein erhalten blieb. Trotz des Ernstes der Zeit wollen seichte Gesänge auf der Straße und in den Häusern nicht verstummen. Dieser traurigen Erscheinung gegenüber sorgen amtliche Verfügungen, gewissenhafte Schularbeit für eine gesunde, zielbewußte Gesangspflege; wertvolle Kriegslieder sind durch das Kultusministerium unter das Heer gebracht und verteilt worden. Sollen diese Bestrebungen frühe, edle Früchte bringen, so muß schon ein erster, fester Grund dazu durch das Kinderlied, das unsern Kleinen von der Schulzeit daheim von Vater und Mutter, Bruder und Schwester lernen, gelegt werden. Das deutsche Lied, der Mittelpunkt jeder häuslichen Musikpflege! Eine Forderung, die nicht übertrieben ist, die bei gutem Willen leicht erfüllt werden kann, nachdem durch die umfassende gründliche Reform des Schulgesangsunterrichts ein Feld bereitet ist, worauf das Haus mühelos und planmäßig leicht weiterbauen kann. Eine 30 jährige Erfahrung im Familienkreise sowohl wie auch in der Berufstätigkeit als Gesanglehrer höherer Schulen dürfte mich berechtigen, darzustellen, wie das deutsche Lied in der Hausmusik zu behandeln ist.

Soll die Stimme technisch gewandt, der Vortrag schön und ausdrucksvoll sein, so dürfen wie in der Schule auch bei der häuslichen Gesangsbetätigung Ton-, Stimmbildung-, Atem-, Treffübungen nicht fehlen. Viele neuere Schulgesangbücher (diejenigen von Heinrichs und Pfusch, Hermann und Wagner, dem Verfasser dieser Abhandlung u. a.) enthalten einen vollständig ausgearbeiteten Plan jener theoretischen Übungen. Im Notfall genügt es, wenn durch fortlaufende Wiederholung dieser Stoff lebendig und wirksam erhalten bleibt. Über die in diesen Singbüchern der Schule gesteckten Ziele gehen längst bewährte, treffliche Lehrbücher, deren Benutzung ich nur empfehlen kann, hinaus: B. Lütgen, Die Kunst der Kehlfertigkeit; J. Concone, Op. 9, 50 Gesangslektionen; N. Vaccai, Praktische Schule des italienischen Gesanges; E. Fischer, Neue Gesangschule mit praktischen Beispielen auf dem Grammophon; E. Paul, Lehrgang im Gesangunterricht; E. Walcher, Neue Solfeggien mit Begleitung des Pianoforte; A. Böhme-Köhler, Lautbildung beim Singen und Sprechen. Zureich, Gesangschule für Männerstimmen. — Allerdings, die Hauptsache, die Beseelung der Stimme, der gemüts- und ausdrucksvolle Vortrag kann nur durch vorbildlichen Unterricht gelehrt und gelernt werden. Genüsse, gesangliche Unarten — das Schreien, Drücken u. dgl. — schleichen sich gar zu leicht ein und verunschönen den Gesang. Geeignete Gegenmittel, häßlich klingende Töne auszumerzen, sind: Tonleitern, Dreiklänge, Intervalle erst langsam, dann schneller auf Solmisationssilben singen. Zugleich werden durch diese erprobten Übungen die Register ausgeglichen, so daß die helle Kopfstimme wie die tiefe, volle Bruststimme klingt, und die tiefen Brusttöne auch ohne den gefürchteten, schon manche Altstimme verdorbenen „Stimmbruch" kraftvoll und glänzend werden. Die schönste Zierde des Gesanges, der Schwellton, muß besonders geübt sein. Das kann mit sicherem Erfolg nach den Vokalisen von Concone, Aprile, Bordogni geschehen. Was die Schonung betrifft, sei man nicht allzu ängstlich. Ruhig singe man hoch hinauf und tief herunter, das Stimmorgan gibt leicht nach, wird geschmeidig und nimmt bald natürliche Klangfarbe an. Wer im Besitz des technischen Rüstzeuges ist, wird die Vortragskunst, wie sie Auge, Gesicht, Geberdenspiel in Anspruch nimmt, leicht erlernen. „Grau ist alle Theorie!" Viele Gesanglehrer beschweren ihre Zöglinge mit Ausdrücken wie „Ansatz, Glottis, vorn, hinten singen u. dgl. Ausdrücken und Begriffen, die nach Lage der Sache doch unverständlich bleiben, da doch unmöglich der Gesangschüler sich seines Stimmapparates bewußt sein kann.

Übungen und Lieder gehen wie im Schulgesang so auch in der Hausmusik nebeneinander her, nicht nacheinander; alles nach einem festen Plan, nicht zügel- und regellos. Die natürliche Brücke zwischen Haus und Schule wird dadurch geschlagen, daß das in der Schule Gelernte, Wertvolle zunächst im Elternhause zur Wiederholung, Befestigung und Vertiefung gelangt. Manche Liedperle wird dadurch zum unverlierbaren Eigentum. Häusliche Gebrauchslieder müssen von leichter Singbarkeit, gefälligem Rhythmus und poetischem Inhalt sein. Viele Konzertlieder schließen sich von selbst aus. Was fürs musikalische Haus paßt, ist in Albums, Anthologien aus der klassischen Zeit eines Bach—Händel bis auf die Gegenwart längst ge-

sammelt und geordnet und für ein Geringes zu erwerben. Sehr hübsch ist z. B. die 6 Hefte umfassende, vom Kunstwart bei Callwey (München) herausgegebene „Bunte Bühne" (jedes Heft bei guter Ausstattung nur 1 Mk.); diese fröhliche Tonkunst bringt ein- und mehrstimmige Gesänge von Orlandus Lassus ab bis auf den heutigen Tag. Mozart, Beethoven, Weber und andere klassische Meister sind in den meisten Sammlungen nur in wenigen Proben vertreten; manche köstliche Perle blüht in den vollständigen Liederheften derselben im Verborgenen; es empfiehlt sich daher, die Gesamtausgabe (die übrigens sehr billig ist) anzuschaffen von: Mozart, Beethoven, Schubert, Schumann, Robert Franz, Johannes Brahms. Der zweite Band der „Ausgewählten Lieder", ferner Op. 3, 1 und 5, Op. 19, 3 und 5, Op. 48, 2, Op. 49, 4, Op. 105—107 (manche Brahms-Lieder sind dem inneren Gehalt nach ungleich, dazu im Preise teuer). Die Hugo Wolf-Lieder studiere man in dieser Reihenfolge: Mörike-, Eichendorff-Lieder, italienisches Liederbuch, Goethe-Lieder, spanisches Liederbuch, Michelangelo-Lieder. Manch tief empfundenes Lied hat uns der 1916 frei gewordene Franz Liszt geschenkt. Kostbares bergen die Lieder eines Jensen, Grieg, Volkmann, P. Cornelius (Weihnachts-, Brautlieder, Vater Unser), R. Strauß (Ruhe meiner Seele, Heimliche Aufforderung, Träume durch die Dämmerung, Meinem Kinde), R. Wagner (Träumerei, Schmerzen, Der Engel). Neben diesen „Neutönern" darf der Altmeister S. Bach nicht vergessen werden. R. Franz gab von ihm eine Sammlung 20 geistlicher Lieder heraus, die Neue Bachgesellschaft mehrere Bände Arien und Lieder für verschiedene Singstimmen mit Begleitung von Klavier (Orgel, Harmonium) und obligater Instrumente (Geige, Flöte, Oboe, Trompete), darunter wahre Kleinodien!

Eine dankbare Kunstgattung neben der Lyrik ist die Ballade. Karl Loewe steht als König der Ballade obenan. Martin Plüddemann, Th. Streicher reihen sich an.

Durch Duette, Terzette, Quartette u. dgl. erhält das häusliche Singen besonderen Reiz und Anregung. Reiche, schöne Gaben dafür schenkten uns Haydn, Schubert, Schumann, Mendelssohn, P. Cornelius (für Sopran und Baß), J. Brahms (Sopran und Alt, Balladen und Romanzen, Quartette mit Klavier), Hiller (Sopran und Alt), Horn, W. Berger (3 Hefte Volkslieder für Mezzosopran und Bariton oder Tenor).

Nicht übersehen werden sollten im Verborgenen blühende Talente. Leo Blech schrieb z. B. allerliebste, heitere Lieder: Großmütterchen erzählt den Kindern — Das Zeislein — Großmütterchen und Zeislein (herrliche Frauenlieder für Sopran). Die Trinklieder von C. Horn sollten in Studenten- und Familienkreisen fleißig gesungen werden; prachtvolle Weisen sind: Meislein; Georgs Lied aus Götz von Berlichingen; Der schwere Abend. — Ein feinsinniger Tondichter ist H. Pfitzner in Dehmels Wiegenlied „Venus mater" und Busses „Gretel".

Effektvoll sind M. Schillings Lieder: Die Abenddämmerung (mit Violinbegleitung), 4 Lieder aus der Wanderzeit, Das mitleidige Mädel. — Der Rheinländer Konrad Ramrath tat mit mehreren Liedern einen glücklichen Wurf. — Robert Kahns Lieder (Träumender See; Blätterfall; Sie sprach: Erschrick nicht, sie ist dein; Die Liebende schreibt) setzen die klassische Linie Mendelssohn, Schumann-Brahms fort. — G. Mahlers Gesänge und des „Knaben Wunderhorn" sind Prachtstücke: Aus, aus; Heute marschieren wir; Nicht wiedersehen; Kuckuck, der sich zu Tod gefallen; Scheiden und Meiden; Schlimme Kinder artig zu machen. — In den Schlußteil des „Trostlied" von A. Ritter, der vieles Schöne geschaffen hat, klingt der gewaltige Lutherchoral „Ein' feste Burg" triumphierend hinein.

Ein hochbegabter, zeitgenössischer Liederdichter ist Carl Reinecke. In ihrer Art klassisch sind seine in 5 Bänden bei Breitkopf & Härtel erschienenen 105 Kinderlieder. Viele dieser schönen Lieder sind durch Aufnahme in die neueren Schulgesangbücher auf dem besten Wege, allgemeines Volksgut zu werden. „Der gesunde, kindlich unschuldige Humor dieser Scherz- und Schelmenlieder läßt unsere Seelen mitklingen. Voll Temperament und frischer Laune sprudelt es in diesen herzigen Tonbildern." Daneben schrieb Reinecke zahlreiche andere Lieder voll Duft und Poesie. Der Kürze halber erwähne ich nur einige, die in keiner besseren Hausmusikpflege fehlen sollten: O süße Mutter, ich kann nicht spinnen; Still min Hanne; Barbarazweige; Hoch aus Wolken tönt der Engel Sang (Weihnachtslied); Abendreih'n; Am Felsenborn; Frühlingsblumen (mit Violine); Im Walde lockt der wilde Tauber; Der Kobold; Mailied; Der Schelm; Frau Mutter Erde (sämtlich im Verlage von Gebrüder Reinecke in Leipzig erschienen).

Indem ich noch kurz auf andre begabte, leider viel zu wenig bekannte Liedersänger wie Otto R. Hübner (Dresden), Hermann Drechsler (Bremen) hinweise, beschließe ich die Reihe zeitgenössischer Tondichter, die noch um ein recht Erkleckliches verlängert werden könnte.

In keinem musikalischen Hause darf das eigentliche Volks- und volkstümliche Lied zum Schweigen verurteilt sein. Es liegt gesammelt vor in: H. Reimanns Anthologie: Internationales Volksliederbuch; Das deutsche geistliche Lied; Das deutsche Lied; Erks Liederschatz. Wundervoll ist M. Plüddemanns Bearbeitung altdeutscher Volksliedern unübertrefflich J. Brahms „Deutsche Volkslieder" in sieben Heften, herrlich die altniederländischen Volkslieder von Röntgen. Diese „zarten" Volkslieder sind auf dem Lande entstanden. Der 30 jährige Krieg vernichtete sie. Die deutsche Lebenskultur wurde nun städtisch. Oper und Singspiel blühten auf. Lieder, Arien, gesangliche Einlagen dieser Werke verbreiteten sich schnell. Operette und Kino liefern heute den Gesang in Form des Gassenliedes, gewöhnlich in der Mache, gemein in Text und Gesinnung, für die Straße. Die einflußreiche Presse sollte dies schmutzige Gewäsch mit Hohn und Spott überschütten und ihm den Garaus machen. Eine wirklich volkstümliche Kunst, wie wir sie in dem edlen, keuschen Volks-, volkstümlichen und Kunstlied besitzen, das bei künstlerischer Form auch die Vorzüge des beliebten Gassenliedes hat — leichte Sangbarkeit, gefälligen Rhythmus —, muß wieder wie zu der Väter Zeit das gesamte Kultur- und Geistesleben beherrschen.

Insbesondere scheint mir das Tanz- und Reigenlied dazu berufen, altdeutschen Sang und Klang wieder zu verjüngen. Leider hat man ganz verlernt, singend zu tanzen und tanzend zu singen; vergessen sind die alten Chor-, Einzel-, Wechsel- und Wettgesänge der früheren Tanzspiele, das Licht der Gegenwart erblickten nur wenige „Trutz- und Kinderliedchen". Wie sehr unser Volk das Tanzlied liebt, lehrt das „Wir winden dir den Jungfernkranz" im Freischütz; das ganze Volk eroberte es im Sturm. Als kräftig nachwirkende Form des Tanzliedes blieb uns außer dem Reigenlied der Kinder das Marsch- und Wanderlied. Den sittlichen Wert desselben erkannten

schon die alten, kriegerischen Völker. Holten sich doch die Spartaner aus Athen einen Dichter, der ihre Jugend Marschlieder lehren soll. Unserm Volk und Geschlecht täte wahrlich ein Künstler not, der es verstünde, Dicht-, Ton- und Tanzkunst zu einem harmonischen Ganzen, dem Tanzlied zu gestalten! Neuerdings zeigte sich bei unsern Wandervögeln eine Wiederbelebung des alten, schönen Tanzliedes, indem sie in bunten Bauern- und Nationalkostümen singend alte Tänze und Reigen aufführen. Ein nachahmenswertes Beispiel, das Verallgemeinerung in Stadt und Land verdient!

Aufgeräumt unter dem Schmutz und Sumpf des Gassenliedes haben während des Weltkrieges viele alte und neuere Kriegs-, Soldaten-, Vaterlandslieder, die einen Ehrenplatz auch in der Hausmusik verdienen: Gott König, Vaterland von Crusius; Nun schweige mir jeder u. m., von Zilcher; Die Mütter, die längst in der Erde ruhn" von K. Bleyle; Soldatenlieder für kleine Rekruten von M. Frey.

Von Wichtigkeit ist es, das rechte Lied zur rechten Zeit zu singen. Verfasser legte sich von Jahr und Tag ein Verzeichnis nach einheitlichen Gesichtspunkten an, das dauernd fortgesetzt wird und welches ihm und andern schon wertvolle Dienste geleistet hat. Ein solches Verzeichnis ist zugleich sehr lehrreich. Die Abteilung „Frühlingslieder" zeigt z. B., welche Tondichter den Frühling besungen haben, welche Gedichte sie wählten, welche musikalischen Ausdrucksmittel sie verwerteten und mit welcher Wirkung.

Um eine möglichst nachhaltige Wirkung zu erzielen, begleite sich der Sänger nicht selbst, damit die Stimme besser zur Entfaltung kommt. Ob das Klavier, Harmonium, die Geige, Laute, Gitarre oder Zither zur Begleitung zu nehmen ist, hängt ganz von der Eigenart des Liedes ab.



Neuere Unterrichtsmusik

Eine kritische Umschau von **A. v. Sponer**

III

Nicht so reich wie die in den früheren Artikeln besprochene Unterrichtsmusik für Klavier, aber immerhin recht zahlreich ist die in den letzten 10—12 Jahren neu erschienene Unterrichtsliteratur für Violine. Zum Teile erklärt sich dieser Umstand wohl damit, daß kein anderes Instrument — auch die Geige nicht — es mit dem Klavier in bezug auf allgemeine Verbreitung aufnehmen kann, zum anderen Teile damit, daß die Schwierigkeiten der Komposition von Unterrichtswerken für Violine, besonders, falls sie für den Anfangsunterricht bestimmt sind, noch bedeutend größer sind als bei solchen Klavierkompositionen. Noch strenger als bei letzteren muß bei Studienwerken für Violine neben dem entsprechenden musikalischen Inhalt die technische Ausführbarkeit erwogen werden, bei Werken für die untersten Stufen muß beinahe jede Tonverbindung, jede Bogenstrichbezeichnung daraufhin geprüft werden. Daraus folgt, daß der Komponist solcher Werke nicht nur selbst ein Geiger sein muß, sondern dazu noch ein erfahrener Lehrer sein soll, wenn sie ihren Zweck, technisch fördernd und musikalisch anregend zu wirken, wirklich erfüllen sollen.

Ein solcher Violinpädagoge von Ruf ist Goby Eberhardt, der im Verlage von Otto Junne zum Gebrauche beim allerersten Unterricht seine „Kleine Melodien" (4 Hefte zum Preise von 2 Mk. bis 2,50 Mk.) herausgab. Das erste Heft enthält neun kleinste Stücke ohne Saitenwechsel in den für die Lage der 4 Finger am besten zu spielenden und der jeweiligen Saite entsprechenden Tonarten, das zweite Heft acht durch die gewählten Tonarten und durch die angewandte Rhythmik schwerere Stücke; die Hefte III und IV bringen größere und recht ansprechende Melodien über 2 und 4 Saiten. Im ganzen also ein sehr brauchbares, neben jeder guten Violinschule zu verwendendes Werk! Ebenfalls zum Gebrauche auf der untersten Stufe bestimmt ist Ernst Heims ABC des Violinspielers (Edition Schott, 2 Hefte zu je 1 Mk.), das nach pädagogischen Grundsätzen geordnete kleine Stücke enthält und für den jungen Geiger anregend wirken wird. Denselben Zweck verfolgen die zwei ersten Hefte der „Notenmappe des Violinisten", ebenfalls in der Edition Schott zum Preis von je 2 Mk. erschienen, die ein wenig größere und schwerere Stücke enthalten.

Weniger zum Unterricht geeignet sind die „Tonblüten" von Henri van Gal (Verlag Otto Junne, Preis 1,50 Mk.). Das bisher erschienene erste Heft enthält unter seinen sechs Nummern nur zwei, nämlich Nr. 3 (Der kleine Savoyard) und Nr. 6 (Ein nettes Menuett), die den Forderungen, die an gute Unterrichtsmusik gestellt werden müssen, auch wirklich gerecht werden; die übrigen Nummern sind zu sehr „seichte Salonmusik", als daß sie Schülern in die Hand gegeben werden dürften. Bei den genannten 3 Werken sowie den nachfolgend aufgeführten Stücken bewegt sich die Violinstimme innerhalb des Bereiches der ersten Lage. Im Verlage von C. F. Kahnt Nachfolger erschienen von Emil Söchting als Op. 159 sechs leichte Vortragsstücke für Violine und Klavier. Das sehr hübsch ausgestattete Heft (Preis 1,50 Mk. n.) enthält zum größten Teile sehr nette und brauchbare Stücke, unter denen mir Nr. 3 (Valse-Impromptu) und Nr. 6 (Alla Zingora) besonders gefielen. Als sehr hübsch und verwendbar erweist sich auch Emil Kronkes Op. 97: Vier Vortragsstücke für Violine und Klavierbegleitung (Verlag von D. Rahter, Preis 1,50 Mk. n.). Unter den gefälligen und originellen Stücken behagte mir die „fröhliche Weise" am meisten. Noch reizvoller sind die „sechs Vortragsstücke" von Willy Hermann in seinem Op. 85: „Wie es uns gefällt", ebenfalls im Verlag von D. Rahter zum Preise von 2 Mk. n. erschienen, die in ihrer gefälligen und ansprechenden niemals banalen Melodik und ihrer feinen Klavierbegleitung allen jungen Geigern viel Freude machen werden. Als sehr brauchbar kann ich auch das Op. 12 von Robert Pracht: Der kleine Geiger, 12 leichte Vortragsstücke (Verlag: F. E. C. Leuckart, Preis 3 Mk. n.) empfehlen. Besonders die Nummern 2 (Melodie), 4 (Auf der Wanderung), 8 (Scherzo) und 11 (Ungarisch) sind trefflich gelungen; daß die Klavierbegleitung für einen Spieler auf derselben technischen Ausbildungsstufe berechnet ist, erhöht noch ihre Brauchbarkeit. Unter dem Titel „Ein Ferientag des jungen Geigers" erschien im Verlage von Chr. Friedrich Vieweg zum Preise von 1,50 Mk. n. ein schlicht, aber vornehm ausgestattetes Heft von Ludwig Baumann als Op. 18, das ebenfalls sehr brauchbare, pädagogisch wertvolle Stücke bringt. Besonders angenehm berührte mich die oft selbständig als melodische Mittelstimme geführte Geigenstimme, so in den Nummern 4 (Am Ruheplätzchen) und 5 (Die Schmetterlinge). Die 2 Hefte Richard Hofmanns Op. 82: Sechszehn leichte Stücke für Violine und Klavier (Verlag von Jul. Heinrich Zimmermann, Preis je 1 Mk. n.), enthalten neben manchem mißlungenen Stück auch einige nette und brauchbare, so Nr. 1 (Liedchen), Nr. 8 (Schifferliedchen), Nr. 13 (Mazurka), Nr. 15 (Menuett) und Nr. 16 (Die Post). Doch entbehren alle Stücke jeder Eigenart und ergehen sich allzusehr in landläufigen Phrasen. Viel besser sind demselben Autor die „Skizzen" (zwölf leichte melodische Vortragsstücke mit leicht spielbarer Klavierbegleitung, Op. 122) gelungen (Verlag ebenfalls Jul. Heinrich Zimmermann, Preis je 2 Mk. n.). Unter den 12 Nummern sind die meisten sehr hübsch und verwendbar, so vor allem die Arie (Nr. 4), das Intermezzo (Nr. 8), der kleine Walzer (Nr. 11), in dem der Violine eine hübsche Gegenstimme zum Thema im Klavier zugedacht ist, und das „Ungarisch" (Nr. 12).

Ganz ausgezeichnet ist das Op. 87: Vier Stücke für Violine mit Pianoforte von Eduard Zillmann (Verlag von Chr. Friedrich Vieweg, Preis je 1 Mk. n.). Eine liebliche Ländlerweise, eine groteske, dahinfließende Pavane, ein melodiöser Siciliano und ein hübsch erzählendes Märchen bilden den Inhalt dieses Opus, das, pädagogisch sehr wertvoll, sich auch durch seine fließende und interessante Klavierbegleitung auszeichnet. Noch möchte ich an dieser Stelle zwei Schülerkonzerte in der ersten Lage erwähnen, und zwar Richard Hofmanns Op. 126 (Verlag Jul. Heinrich Zimmermann, Preis 2,50 Mk. n.), ein gut spielbares und pädagogisch brauchbares, leider aber inhaltlich ziemlich nichtssagendes Werk, und Hans Sitts Op. 104 (Verlag Otto Junne, Preis 3 Mk. n.), das sich neben seiner guten und technisch fördernden Schreibart noch besonders durch seinen melodiösen Inhalt auszeichnet.

Zu den technisch schwereren Werken, die auf der Geige die Beherrschung der ersten drei Lagen voraussetzen, gehören die „6 leichten Tonstücke Op. 77 von Richard Hofmann, im Verlage von Julius Heinrich Zimmermann, unter denen sich bis auf den recht trivialen Walzer (Nr. 5) lauter hübsche Vortragsstücke finden, so besonders die zwei letzten: eine dankbare Tarantella und ein sehr hübsches Schlummerlied. Unter den drei Stücken, die Paul Ertels Op. 29 bilden (Verlag: Chr. Friedrich Vieweg, Preis je 1,50 Mk.), möchte ich dem zweiten: einem flotten Scherzo, und dem dritten: einer in den einzelnen Variationen sehr abwechslungsreichen Passacaglia, entschieden den Vorzug vor dem ersten Stücke, einer ziemlich unbedeutenden Melodie, geben. Interessante, in Melodik und Harmonik moderner empfundene und deshalb nicht mehr so leichte Stücke bietet für Vorgeschrittene Eduard Zillmanns Op. 101 (im Verlage von Chr. Friedrich Vieweg, Preis je 1,50 Mk. n.), unter denen die Burleske (Nr. 3) das originellste ist. „Drei lyrische Stücke" nennt sich Kate Römers Op. 9 (Verlag J. Schuberth & Co., Preis 3 Mk.), denen allen pädagogische Brauchbarkeit zuzuerkennen ist und die sich durch ihre ruhig fließende und stimmungsvolle Schreibart namentlich zur Tonbildung eignen. Hierher gehört auch das erste Heft des Op. 120 von Hans Sitt (Verlag Otto Junne, Preis 2 Mk.), das in einem Präludium in Form eines perpetuum mobile, einer sehr ansprechenden, den erzählenden Ton gut treffenden Ballade und einer stimmungsvollen Berceuse ungemein wertvolle Unterrichtsmusik bietet. Ebenfalls dankbare, zum größten Teil gute Musik gibt Bernhard Dessau in seinem Op. 57: Fünf Vortragsstücke für Violine und Klavierbegleitung (Verlag Julius Heinrich Zimmermann, Preis 1,50 bis 2 Mk.). Am besten gefiel mir darin die Elegie und der Dance orientale, während die letzte Nummer des Opus, ein Walzer, leider viel zu trivial ausfiel, als daß er zum Unterricht brauchbar wäre. Auch für diese Stufe schrieben Richard Hofmann und Hans Sitt je ein Schülerkonzert; das von Hofmann (im Verlage von J. H. Zimmermann als Op. 126 Nr. 2 zum Preise von 2,50 Mk. n. erschienen) bietet abermals gutes Studienmaterial, leider überwuchert auch darin das Passagenwerk den melodischen Inhalt, während Sitt in seinem Op. 108 (Verlag Otto Junne, Preis 3 Mk. n.) stets das Gleichgewicht zwischen Kantilene und Figuration zu wahren weiß. — Im Verlage von Chr. Friedrich Vieweg erschienen zum Preise von je 1,50 Mk. n. zehn Violinstücke von Meistern des 17. und 18. Jahrhunderts mit Begleitung des Klavieres, Orgel oder Harmonium in einer guten Neuausgabe von Hermann Schröder. Sehr wertvoll ist das erste Heft, das in guter und genau bezeichneter Bearbeitung und stilgerecht ausgeführter Begleitung schöne Stücke von Corelli, Geminiani, der mit einem wohlklingenden Andante vertreten ist, Tartini und Jean Marie Leclair enthält, während das 2. Heft dadurch, daß es nur wohlbekannte Sätze aus Werken J. S. Bachs und G. F. Händels bringt, ein wenig überflüssig erscheint. In Bearbeitung für Violine durch Hans Sitt erschien im Verlag Otto Junne zum Preise von 1,50 Mk. das sogenannte Rokoko-Menuett J. Haydns, ein reizendes und zierliches Stück, das stets erfreuen wird.

Von noch schwierigeren und brillanteren Stücken, deren Wiedergabe die Beherrschung des ganzen Umfanges, mindestens aber der ersten fünf Lagen der Violine erfordert, wären zuerst zu erwähnen das zweite Heft des Op. 120 von Hans Sitt (Verlag Otto Junne, Preis 2 Mk. n.), das in 3 Stücken: Valse lente, Impromptu und Romanze, dankbare Vortragsstücke enthält, jedoch in Erfindung und Ausdruck dem ersten Hefte ein wenig nachsteht. Schwere, aber sehr gut liegende Solostücke sind die „Vier Vortragsstücke" von Gustav Holländer Op. 67 (Verlag Jul. Heinrich Zimmermann, Preis 2 Mk. bis 2,50 Mk.). Die sehr dankbare und charakteristische „Spanische Serenade", das dahinstürmende „Scherzo", die gesangvolle, in ihrem bewegten Mittelteile interessant gestaltete „Adagio-Romanze" und die frische „Gavotte", die an Stelle der sonst üblichen Musette eine wohlklingende kleine Arie bringt, bieten dem Spiele anregende Musik, an der er auch geigentechnisch viel lernen kann. Die Schülerkonzerte von Richard Hofmann Op. 126 Nr. 3 (Verlag Jul. Heinrich Zimmermann, Preis 2,50 Mk.) und Hans Sitt Op. 110 (Verlag Otto Junne, Preis 3 Mk.), bei denen die Violinstimme bis in die fünfte Lage geführt ist, sind sonst den vorher besprochenen Werken gleicher Gattung derselben Autoren so ähnlich, daß über sie nichts Neues zu sagen ist; sie werden als Vorbereitung für die größeren Violinkonzerte von Rode und Viotti stets gute Dienste leisten.

Im Verlage von Jul. Heinrich Zimmermann erschienen ferner eine Reihe von Kompositionen von Henri Seiffert, und zwar: Serenade und Menuetto Op. 6 (Preis je 2 Mk.), Rêverie, Gavotte et Musette und Entr' acte Op. 9 (Preis je 1,50 Mk.) und Mazurka und Ballade Op. 10 (Preis 1,50 Mk.). Sämtliche Stücke ungemein dankbare, nicht zu schwere und doch nicht oberflächliche Musik, die — sit venia verbo — eine gewisse „charme" ihr eigen nennen können, gerade dadurch für strebsame Geiger fördernd in bezug auf Rhythmik und Vortrag werden. In demselben Verlage gab Bernhard Dessau als Op. 41 eine hübsche und ansprechende „Canzonetta" und als Op. 45 ein Arioso heraus, das dem Spieler Gelegenheit bietet, sich im Vortrage eines Kantilene auf einer Saite — zuerst auf der G-Saite, bei der Wiederholung auf der E-Saite — zu üben. Von Ewald Strässer erschienen als Op. 25 im Verlage von Tischer & Jagenberg in hübscher Ausstattung drei Hefte unter dem Einheitstitel: Drei Reigen für Violine und Klavier (Preis je 1 Mk. n. bezw. 1,50 Mk.), die ungemein interessante, wirkungsvolle und auch pädagogisch wertvolle Vortragsstücke enthalten. Am besten gefiel mir der anmutig dahinfließende und doch rhythmisch reizvolle „Ländler" mit seinem hübschen Gegensatz im Trio, in dem nur das „d" des zweiten Viertels im vierten Takte durch das harmonisch richtige und leichter spielbare „cisis" zu ersetzen wäre. Hübsch — wenn auch ein wenig trivial — gibt sich der „spanische Tanz". Sehr wirkungsvoll ist die harmonisch interessant gestaltete Mazurka. Noch reizvoller in melodischer, rhythmischer und harmonischer Beziehung ist desselben Autors „Serenade", als Op. 26 im gleichen Verlage zum Preise von 2 Mk. erschienen, die bei guter Wiedergabe stets wirken wird, wenngleich manches darin beinahe ein wenig gesucht erscheint. Daß die begleitende Klavierstimme in den genannten vier Werken Strässers wirkungsvoll und selbständig behandelt ist, sei noch besonders hervorgehoben. In einer guten Übertragung durch Friedrich Hermann erschien endlich bei Max Brockhaus Robert Fuchs' Op. 28 (2 Hefte zu je 2,50 Mk.). Die 12 bereits bei der Klaviermusik besprochenen Stücke sind sehr gut für Violine bearbeitet, nur ist der beibehaltene Originaltitel: Sehr leichte Stücke, irreführend, da die Violinstimme bis in die sechste Lage geführt ist und auch sonst technisch nicht als leicht bezeichnet werden kann. Sonatinen für Violine und Klavier sowie kleinere Kammermusik soll ein weiterer Artikel behandeln.



„Elga"

Ein Nokturnus in 7 Szenen
von G. Hauptmann
Frei bearbeitet von Martha v. Zobeltitz
Musik von Erwin Lendvai
Uraufführung der neuen Fassung im Leipziger Stadttheater
am 15. Oktober

Die Leipziger Oper versuchte es als erste mit einer neuen Bearbeitung des sogenannten Nokturnus „Elga" von Erwin Lendvai, wird aber kaum Nachfolger finden. Die sieben Bilder sind zwar als Theaterbilder sehr schön und interessant, aber was in ihnen vorgeht, ist nicht sonderlich anregend oder gar gemütergötzend. Es ist eine nackte Ehebruchsgeschichte, über die Grillparzer in seiner Novelle „Das Schloß bei Sendomir" (nach einer wirklichen Begebenheit) rein chronistisch ohne psychologische Ausdeutung berichtet, woraus dann G. Hauptmann ein Drama machte, das der von Martha v. Zobeltitz hergestellten Veroperung im „Nokturnus" zugrunde liegt. Hierin bleibt eigentlich nur das Krasse, Ekelhafte, Kinomäßige übrig, und an dieses scheint sich der Komponist gehalten zu haben. Seine Arbeit ist teils gelehrt, teils lärmend, beides in außergewöhnlichem Maße, derart gelehrt, daß man den Gedanken, wenn welche da sind, schwer folgen kann, und derart lärmend, daß man von der ganzen Oper, die über zwei Stunden dauert, kaum zwanzig Worte versteht. Aus Elga selbst ist ja wohl musikalisch nichts herauszuholen, aber dem unglücklichen Grafen Starschenski wenigstens wäre ein reichlicher Teil von breit ausladender Seelenmalerei zu gönnen gewesen. Erst in den letzten fünf Minuten besinnt sich der Komponist darauf, daß dramatische Musik nicht nur eine gelehrte und naturalistische, sondern vor allem anderen eine Sache der Innerlichkeit ist, und schafft sich einen guten „Abgang". Über die von Prof. Lohse und Dr. Lert geleitete Aufführung, in der sich besonders Herr Soomer (Starschenski) auszeichnete, wird er sich nicht beklagen können. —s



Die 75jährige Gründungsfeier des Wiener Männergesangvereins

In diesen Tagen (6.—13. Oktober) wurde bei uns die „75jährige Gründungsfeier" des bedeutendsten und zweitältesten der deutsch-österreichischen Männergesangvereine*) festlich begangen. Nicht so äußerlich-glänzend wie die in derselben Kalenderwoche spielende 50jährige Bestandfeier des Vereins 1893. Die jetzige war der furchtbar schicksalsschweren Zeitlage entsprechend eine mehr ernst-schlichte, immerhin durchaus würdig. Ihr Verlauf im einzelnen folgender: Am 6. Oktober vormittags Wallfahrt zum Grabe des verdienstvollen Gründers des Vereins Dr. Aug. Schmidt. 12. Oktober 10 Uhr vormittags Festmesse (von Joh. v. Herbeck, gest. 1877, dem der „Männergesangverein" seine eigentliche künstlerische Größe verdankt) im St. Stephansdom, daselbst noch ein schönes Ave Maria von Hans Wagner und ein Grabduale von Herbeck, 23. Psalm. Hierauf 12 Uhr mittags feierlicher Empfang im Rathaus. 12. Oktober nachmittags 4 Uhr Empfang der verschiedenen Abordnungen bundesbrüderlicher Vereine im Kleinen Musikvereinssaale. Endlich am 13. Oktober vormittags 1/2 12 Uhr der künstlerische Höhepunkt der Feier: das Festkonzert im Großen Musikvereinssaale unter der abwechselnden Leitung der beiden Chormeister V. Keldorfer und k. k. Hofkapellmeister K. Luze. Nachdem der markige Herbecksche Wahlspruch des Vereins „Frei und treu in Lied und Tat" gesungen, folgte als Uraufführung" „Ein Neujahrshymnus" für Männerchor mit Orgel von Jos. Marx, melodisch und harmonisch vornehm, so recht der Zeitstimmung Ausdruck gebend. Und dann erst der sinnig aus jenem „frei und treu" entwickelte „Festprolog" Ottokar Kernstocks, mit der ihm eigenen Wärme gesprochen vom Hofschauspieler J. Reimers.

Eine zweite, besonders beifällig aufgenommene Uraufführung bildete Keldorfers wieder von Kernstock gedichteter unbegleiteter Männerchor „Das Losungswort" (nämlich: „Deutsch sein und zusammenhalten!"): den beiden Verfassern offenbar aus innersten Herzen kommend und demgemäß wirkend.

Die übrigen (großenteils schon bekannten) Vortragsnummern waren zwei leuchtende Perlen Schubertscher Chorlyrik: „Im Gegenwärtigen Vergangenes" und „Nachthelle" (mit vom Hofopernsänger A. Piccaver wiedergegebenem Tenorsolo), A. Bruckners von Keldorfer aus des Meisters Nachlaß entdeckter und trefflich bearbeiteter Männerchor mit Baritonsolo (Hofopernsänger E. Fischer), weibliche Fernstimmen und Hörnerbegleitung „Abendzauber" (wie immer ganz in diesem Sinne wahrhaft poetisch wirkend!), Silchers unverwüstliches Volkslied „Untreue" („In einem kühlen Grunde"), V. Prohaskas über denkbar begeistertste, völlig fanatische Textworte Ant. Wildgans' gleich feurig vertonte und zuletzt grandios gesteigerte Kriegskantate „Infanterie", Hegars immer von neuem erschütterndes „Totenvolk", Kienzls „Bauernkrieg" aus seinen „Zwei Geschichtsbildern" für Männerchor mit Orchester, Text von H. Lingg, die rhythmisch energische, sehr realistische Musik auffallend an ein Hauptmotiv des Inferno aus Liszts „Dantesinfonie" anklingend; Ed. Kremsers weihevoll-religiös empfundene Hymne „An die Madonna" für Männerchor, Harfe, Orgel und (von Frau E. Elizza sehr schön gesungenes) Sopransolo.

Zum Schluß Liszts prächtige Festgabe für das 75jährige Jubiläum des Vereins (1868), der 18. Psalm (Männerchor mit Orgel und Orchester). So beifällig schon ob der unübertrefflichen Ausführung mehr oder minder alles aufgenommen wurde, die Ehre der Wiederholung erfuhr doch nur — und gewiß nicht unverdient! — Jos. Reiters „Liebesfrühling" für Männerchor und Streichorchester, ein reizend duftiges Stück besonders durch die den Chor eigenartig klangschön umspielenden Geigen. Wie prächtig kam überhaupt auch der ganze orchestrierte Teil des Konzertes heraus, da ja unsere einzige „Philharmonische Kapelle" mitwirkte.

Von dem „festlichen Empfang" im Rathaus (am 12. August mittags) wäre noch außer den glücklich gewählten und famos gesungenen Chören von Kremser, Lafite besonders unseres Bürgermeisters Dr. Weiskirchner geradezu sensationell einschlagende Festrede hervorzuheben, geistvoll aus dem jetzigen (von den Feinden so sehr mißbrauchten) Schlagwort vom „Selbstbestimmungsrecht" der Völker entwickelt, welches Schlagwort eben für unser Wien dahin lautet: Es ist durch und durch deutsch und muß deutsch bleiben bis in die fernsten Jahrhunderte hinaus. Welch stürmisch-einstimmiger Riesenbeifall hierauf folgte, kann man sich vorstellen.

Prof. Dr. Th. Helm

*) Der älteste ist der 1809 gegründete zu Mies in Böhmen.

Aus dem Leipziger Musikleben

Das Moellendorff-Quartett (die Damen Dora v. Moellendorff, Hilde Elgers, Dora Hamann und Lore Winkler) hat sich mit einem klassischen Abend in Leipzig vortrefflich eingeführt. Denn Brahms, mit dessen A moll-Quartett sie begannen, ist aller verbissenen Gegenrede seiner noch wenigen Widersacher gegenüber am allerwenigsten etwa ein Klassizist zu nennen. Man weiß wohl heute fast allgemein, daß er eine Richtung für sich bildet, und der Inhalt seiner Werke verbietet, ihn irgendwelchen Nachahmern einzureihen. In der Mitte des Abends stand das Haydnsche D dur-Quartett Op. 50 Nummer 6 und am Schlusse das Harfenquartett von Beethoven. Einige kratzige Stakkatostellen der zwei Violinen und des Violoncells liefen im bewegten Forte mit unter, sonst aber waren die Leistungen der Moellendorff-Vereinigung außerordentlich sauber, fein ausgeglichen und grundmusikalisch im Zusammenspiel. Jede der vier Damen ist eine Künstlerin von trefflichen Fähigkeiten, und ihr Quartettspiel ist besonders dadurch sympathisch, daß es durchaus innerhalb des Weiblichen bleibt. Sturm und Drang sind ausgeschlossen, keineswegs aber die Energie im künstlerischen Gestalten. So hatte man einen wundervoll einheitlichen Eindruck.

Einen stark besuchten Tanzabend gab Mi Monod im Kaufhause. Die Dame mit dem rätselhaften Namen schien Anfängerin und zeigte ein hübsches, sorgsam gepflegtes Talent von nicht gerade vielseitiger Ausdrucksfähigkeit. Grazie und Anmut, wenn auch etwas gezierte, überwogen. So waren Robert Schumanns „Schnitterlied" und Tschaikowskys „kranke" und „neue Puppe" ganz famos. Wo es auf schärfere Charakteristik ankam, versagte die angehende Künstlerin, die zuviel Dressur nicht verleugnen konnte. Nach einem ordentlichen Walzer, und sei es alten Stiles, wozu doch die „Morgenblätter" von Strauß hätten herausfordern können, sehnte man sich bei all der nachdenklichen Hüpferei und zierlichen Armdreherei vergebens.

Fräulein Käte Hörder brachte an ihrem Liederabend im Kaufhause Sachen von Schubert und F. Weingartner, die meist bekannt waren; auch die Lieder aus dem 18. Jahrhundert (Telemann, Schultz usw.) sind in letzter Zeit häufiger aufgetaucht. Den leicht bewegten, kolorierten Stücken kommt Frl. Hörders Veranlagung besonders entgegen, sie kann in ihnen am besten zeigen, daß sie viel gelernt hat. Später sang sie noch Lieder ihres Begleiters G. Göhler, die wir nicht mehr gehört haben, und schließlich die Donizettische Wahnsinnszene aus „Lucia von Lammermoor" mit Klavier und Flöte. Diese blies der bekannte Berliner Soloflötist Prof. Emil Prill, der den Abend mit zwei recht langweiligen Sätzen aus Flötenkonzerten von Friedrich dem Großen eröffnet hatte. Ob dem Andenken des Königs mit solchen Vorführungen gedient wird, ist eine Frage, die nicht jeder bejahen kann.

Einen Sonatenabend (Klavier und Violine) gaben Gertrud Rosenfeld und Konrad Giemsa in dem hübschen, aber empfindlich kühlen Saale des Auguste-Schmidt-Hauses. Auch ihr Spiel vermochte nicht warm zu machen, am wenigsten bei Händel und Mozart, war aber beiderseits solide und reinlich. Bei der Pianistin störten die häufig überwiegende Schwere des linken Armes und der grobe Anschlag, auch der Mangel an fortdauernder Anpassungsfähigkeit. Mit der Kreutzersonate von Beethoven verloren sich zum Teil diese Schwächen. Herr Giemsa verfügt über einen schönen, reinen und mannigfacher Schattierungen fähigen Ton; weit besser als seine Partnerin am Flügel verstand er den verschiedenartigen Stilen der drei Sonaten gerecht zu werden.

In dem für intimere Veranstaltungen sehr empfehlenswerten Feurichsaale führte sich Emmy Zopf mit einem Klavierabend günstig ein. In einem vielseitigen Programm (Bach, Schumann, Chopin, Brahms, Rachmaninoff, Stöhr) zeigte die Künstlerin vortreffliche Technik, temperamentvollen Vortrag und scharf geprägte, auch im Schwärmerischen sichere Gestaltung.

Die Dresdner Hofopernsängerin Grete Merrem-Nikisch macht beinahe jedes Lied zu einer kleinen Szene, und sie macht es so, daß man vor unangenehmen Theaterwirkungen bewahrt bleibt. Der kleine soubrettenhafte Einschlag ist natürlich und geschickt angebracht, so daß er nicht stört. Schubertsche und Brahmssche Lieder, von Herrn Max Wünsche fein musikalisch begleitet, zeigten die Konzertgeberin von der vorteilhaftesten Seite.

Ein Konzert der skandinavischen Künstler Haraldur und Dora Sigurdsson vermittelte die Bekanntschaft mit einem begabten, wenn auch nicht voll ausgereiften Pianisten, der zwei Intermezzi von Brahms vortrefflich spielte, und einer vielversprechenden und stimmlich hervorragenden Sängerin (Schubert, Schumann, Brahms). Der Beifall steigerte sich im Verlaufe des Abends.

Ihrem Liederabend im Kaufhause gab Frl. Lotte Mäder durch die Wahl älterer Gesänge mit Begleitung obligater Bläser besondere Anziehungskraft. Sie hatte sich die Mitwirkung vorzüglicher Mitglieder des Leipziger Theater- und Gewandhausorchesters gesichert und sang die Bachsche Arie „Ei, wie schmeckt der Kaffee süße" (aus der Kaffeekantate) mit Kammervirtuos Maximilian Schwedler (Flöte), Rezitativ und Arie „Sich üben im Lieben" aus Bachs Hochzeitskantate mit Alfred Gleißberg (Oboe) und Schuberts „Hirt auf dem Felsen" mit Hermann Kunath (Klarinette). Einige Soli der Herren Bläser brachte erwünschte Abwechslung. Aus neuerer Zeit hörten wir von der Konzertgeberin, die über einen umfangreichen, frischen und feingebildeten Sopran verfügt, außer Liedern von H. Pfitzner drei neue ihres talentvollen Begleiters Georg Kiessig, von denen besonders „Vom Strohdachhäuschen" (A. Holst) gefiel.

Die Gewandhauskonzerte begannen imposant und gleichsam wie eine überaus beredte Mahnung einsetzend mit dem Meistersingervorspiel von Richard Wagner. Wie der jugendlich frische Arthur Nikisch dieses kraftstrotzende Bild zu beleben und zu vertiefen weiß, braucht kaum wieder ausdrücklich bemerkt zu werden. Ebenso bekannt ist seine geniale Ausdeutung von Bruckners Romantischer Sinfonie (Es dur), die im Gewandhause bereits ein beliebtes Publikumstück geworden ist. Mit ihr war der Ausklang des Abends von stärkster Wirkung. Auch die Neuheit des Konzertes, eine Ouverture zu Shakespeares „Wie es euch gefällt" von H. Wetzler, wurde außerordentlich beifällig aufgenommen, ein sehr geschickt instrumentiertes Stück nach der Art von Berlioz, mit südländischen, breiten Kantilenen, keck hingeworfenen Fanfaren und gutgelaunten Seitensprüngen, deren Ausnutzung großes Können verrät. Freudig begrüßt wurde Frau Ilona Durigo, die noch vom Schweizerischen Musikfeste her in bester Erinnerung stand. Sie sang bekannte Mahlersche Orchesterlieder und, von Arthur Nikisch wundervoll am Blüthner begleitet, die Magellonenromanzen von Brahms im Vollbesitz ihrer schönen Mittel und in ihrer schlichten, herzlichen Art, die der Sympathien immer gewiß ist.

Diese einfache, vornehme Art nimmt auch für Frau Tilla Ziegler-Schmidt ein, die mit dem Stuttgarter Meister Max Pauer am Klavier einen Liederabend im Kaufhause gab. Zwar reichen ihre stimmlichen Mittel für den großen Saal nicht aus, aber dafür entschädigt die sorgsamste und sauberste Behandlung des Vorhandenen, ein grundmusikalisches Fühlen und ein fein durchgeistigter Vortrag. Am Anfang des Abends trat Frau Ziegler-Schmidt für mehrere Gesänge des bekannten hervorragenden Leipziger Musikschriftstellers Alfred Heuß, der sich als Liederkomponist bisher unter dem Namen Joh. Val. Andreae versteckt hielt, mit steigendem Erfolge ein. Diese eigengearteten, musikalisch selbständigen Lieder, in denen es einzig und ganz verblüffend echt auf das Ausschöpfen einer künstlerischen Grundstimmung abgesehen ist, wird das Publikum öfter hören müssen;

beim ersten („Die güldene Sonne“ von Paul Gerhardt) war es noch verdutzt, beim „Kehraus“ hatte es sich schon an die Eigenart gewöhnt, sowohl an die des Komponisten wie der Sängerin. Am selben Abend gab der Deutsch-Evangelische Frauenbund seine erste Wohltätigkeitsaufführung „Engel in der Kunst“ zugunsten der Leipziger Krippenvereinigung. Man sah eine Reihe von lebenden Bildern nach Werken alter Meister, verbunden mit musikalischen Vorträgen unter Leitung von Prof. Ernst Müller. Diesem war wohl auch die stilvolle Wahl der vortrefflich ausgeführten Kompositionen (meist alter Meister, wie Melchior Franck, Veracini, Pitoni, Bach, Händel, Corelli, Lotti, Purcell u. a.) zu verdanken. Die wohlgelungene Veranstaltung, an der etwa hundert Damen, Herren und Kinder beteiligt waren, wurde mehrmals mit großem Erfolge wiederholt.

Die Konzerte zugunsten notleidender Musiker begannen mit einem stark besuchten und prächtig verlaufenen Brahmsabend. Die herrlichen Liebesliederwalzer (Op. 52 und 65) wird man selten wieder so stimmenschön und so ausgeglichen im Zusammenklang hören wie diesmal vom Rosenthalquartett (Ilse Helling-Rosenthal, Marta Adam, Hans Lißmann und Wolfgang Rosenthal), in idealer Weise am Klavier zu vier Händen von den Herren A. v. Roessel und O. Keller begleitet. War dies ein vollkommen restloser Genuß, so ist vom Vortrage der beiden Trios (C dur Op. 87 und H dur Op. 8 in erster Fassung) zwar auch als guten Leistungen zu berichten, in denen jedoch die Streicher, Herr Hofkonzertmeister Blümle (Violine) und besonders Herr Kammermusiker Schmidt (Violoncello) tonlich allzusehr hinter dem Pianisten Herrn A. v. Roessel zurücktraten. Am wenigsten machte sich das in den Mittelsätzen bemerkbar, die denn auch, da sonst intimste Übereinstimmung vorherrschte, außerordentlich wirksam waren.

In einem Lieder- und Duettenabend boten Irmgard Freund-Mott und Julia Rahm-Rennebaum Kompositionen von Brahms, P. Graener, E. J. Wolf und ihrem Begleiter Professor Mayerhoff. Ihre schönen, wohlgebildeten Stimmen passen vortrefflich zueinander. Beide fanden auch mit Einzelgesängen beifälligste Aufnahme.

Das zweite Gewandhauskonzert brachte zum Schlusse eine wundervolle Aufführung der Brahmsschen D dur-Sinfonie in einer Vergeistigung und Durchwärmung, wie man sie ja von jeher von Nikisch und dem Orchester gewohnt ist. Wie hier aus der lange als herb und stumpf oder sonstwas verschrienen Orchestersprache das Wichtige und Wesentliche so bestimmt und sicher gegeben wird, daß die eindringlichste Wirkung zustandekommt, ja sogar, alles Äußerliche abgerechnet, von Glanz und Schimmer gesprochen werden kann, das erfüllt einen bei jeder Brahmsschen Sinfonie im Gewandhause mit neuem Staunen und herrlich zustimmender Bewunderung. Als Solist erschien Karl Flesch, einer der besten Geiger der Gegenwart, dessen längst bekannte, alles in allem meisterhafte Ausdeutung des Violinkonzertes von Beethoven gebührende Anerkennung fand. —s

---

Musikbrief

Aus Graz

Von Julius Schuch

Ende Juli

Bis weit in die Sommerzeit hinein standen unsere Konzertsäle offen. Vom Herbst an hatte es mit Ausnahme einer Kohlennotpause eine so stattliche Reihe von Konzerten gegeben wie kaum zu tiefster Friedenszeit! Erfreulicherweise war der heimische Kunstbetrieb, der für unser Kulturleben schwerwiegend ist, nicht hinter dem ausnehmend starken Zuspruch auswärtiger Künstler zurückgeblieben. Als tatkräftigsten Förderer unserer landsmännischen Kunst ist Anton v. Zanetti, der Leiter unserer Garnisonkapelle, hervorzuheben, der seine besondere Aufmerksamkeit unserem jungen Tondichterkreise zuwendete. So brachte er wieder Friedrich Frischenschlager, der jetzt als Lehrer und Archivar ans Salzburger Mozarteum berufen wurde, zu verdienter Anerkennung. Von ihm hörten wir eine „Groteske Rhapsodie“ für Orchester, allerdings ein gar kühnes, wunderliches Capriccio, gedacht als „Narrenspiegel der Welt“, und „Sieben Tanzmythen“, fein rhythmisierte Poesien, die in kleiner Besetzung mit Klavier ganz reizvoll klangen. Bei einem eigenen Kompositionskonzerte dieses Mendelssohn-Preisträgers und Juon-Schülers gaben dessen schwungvolle „Vaterländische Ouvertüre“, „Sinfonische Aphorismen“, allerliebste „Kinderlieder“ und die fünf Gesänge „Der deutschen Frau“ — herrlich von der Altistin Petzl-Demmer gesungen — neuerlich Kunde von hervorragender Begabung und gereiftem Können. Zanetti brachte auch eine nach dramatischem Ausdruck ringende sinfonische Szene „Golgatha“ des Leobner Musikdirektors A. Pachernegg, weiter ein ansprechendes „Melodram aus einem dreiaktigen Spiel mit Musik“ Ludwig Urays und eine frohbeschwingte, glänzend instrumentierte Ouvertüre zu Goethes „Reinecke Fuchs“ des uns ebenfalls nahestehenden Schöpfers des „Flagellantenzuges“ Karl Bleyle zu freudig begrüßter Uraufführung. Eine solche hatten wir auch dem Direktor des „Steierm. Musikvereines“ Dr. R. v. Mojsisovics zu danken, der vornehmlich mit den Kräften der von ihm gediegen geleiteten Schule, der größten des ganzen Landes, Bruchstücke aus seiner Oper „Die roten Dominos“ vorführte. Bei diesen modern empfundenen Sätzen bedauerte man, daß den deutschblütigen Musenkindern dieses heimischen Meisters die Pforten unseres Opernhauses sich noch immer nicht erschlossen haben. Von den vielen recht gelungenen Vortragsabenden des Musikvereines widmete Dr. von Mojsisovics einen besonders sorgsam vorbereiteten Werken Felix v. Weingartners, den die Grazer gerne zu ihren Landsleuten zählen. Bei einem „Donauland-Abend“ überraschte Prof. Dr. Joseph Marx, nach Hugo Wolf wohl der bedeutendste Lyriker unserer Mark, mit der kammermusikalischen Begleitung mehrerer seiner von Frau Hansa verständnisinnig gesungenen Lieder, wodurch deren wundersam schillernde Harmonik neue wirksame Farben bekam. Von unseren heimischen Tondichtern traten selbständig hervor: der schon einst von Liszt anerkannte Hans v. Zois, der sich nur gar zu viel auf seine Erfindungskraft verläßt, und der entschieden begabte, aber noch ungeklärte junge Franz Kaufmann, gefördert vom Baritonisten R. Link.

Ungetrübte künstlerische Genüsse bot Kapellmeister O. Posa an der Spitze des Opernorchesters. Unter bekannten sinfonischen Meisterwerken brachte er manche fesselnde Neuheit, wie die sehr geschickt gemachten „Variationen zu einem eigenen Thema“ von Georg Szell, Novaks stark von Strauß beeinflußte Tondichtung „In der Tatra“, Bleyles anspruchslose „Legende“ und einen „Elfenreigen“ des bei uns leider zu wenig gekannten Fr. Klose.

Rühmenswerte Taten vollbrachten auch unsere Chorvereine. Der Grazer Männergesangverein in alter Verbrüderung mit dem Singverein hatte sich Händels „Messias“ zu glänzend gelöster Aufgabe gesteckt. Die Solisten (Gusti Pick [Fürth] und die Herren Fischer-Niemann und Laßner) und gar die vortrefflich eingeübten Chöre waren in begeisterter Stimmung. Das Geheimnis der außergewöhnlich packenden Wirkung lag in dem feinen Stilgefühle, mit dem sich der Sangwart Hans Legat in das Werk eingelebt hatte. Sehr rührig zeigte sich der Deutschakademische G.-V. „Gothia“, dessen Chormeister

Dr. J. Weis v. Oßborne Mozarts „Requiem" und Bruckners „Tedeum" (mit dem silberhellen Sopran Anny Kalabs) sowie Haydns „Schöpfung" (mit Grete Schweiser, F.-Niemann und Laßner) in edel abgerundeter Weise vorführte. Bei all diesen großangelegten Aufführungen besorgte das schmiegsame Opernorchester die Begleitung. Auch der „Deutsch-evangelische G.-V." bekundete mit seinem Sangwart D. Ocherbauer ernstes künstlerisches Streben. Mit seinem stattlichen, gemischten Chore verherrlichte er die weihevolle „Vierhundertjahrfeier der Reformation" und bot gediegene Leistungen in der Kirche, denen im katholischen Rahmen Musikdirektor M. Kern (Palestrina-Aufführung u. a.) ehrenvoll die Wage hielt. Festlich beging der Verein „Arbeiterbühne" die Feier seines 25. Volkskonzertes. Die Vortragsfolge brachte deutsche Lieder, Beethovens „Weihe des Hauses" und Haydns G dur-Sinfonie. (Posa mit dem Opernorchester.) Erziehlichen Wert hatten die zielbewußten Veranstaltungen des „Musikpäd. Verbandes", und bedeutsam für die Pflege des Heimatliedes wirkte als stets getreuer Ekkehard Viktor Zack mit seinem jugendfrischen Chore.

An Liederabenden war kein Mangel, zumal sich auch unsere Opernkräfte Konzertlorbeeren holen wollten, was der tüchtigen Altistin Steffa Rodanne, Alois Peermann und ganz besonders dem berufenen Balladensänger Oskar Laßner gelang Als echte Konzertsängerin bewährte sich wieder die stimmgewaltige Gusti Pick-Fürth, und mit freundlichen Erfolgen traten die denkende Liedersängerin Hansi Pollegeg und der sorgfältig geschulte Karl Sorg hervor. Aus dem Heere der Klavierspielerinnen ragte die Leschetizky-Schülerin Anny von Stankiewicz mit ihrer klaren, funkelnden Technik hervor. Viel gefeiert wurde, wie immer, „unser" Willy Burmester mit Emerich Kris. Schade, daß die fabelhafte Bogentechnik sein einst stark entwickeltes Künstlertum oftmals bedenklich bedroht. Im lieblichsten Einklange steht bei der Virtuosin Angelina Swoboda, ihre anmutige Persönlichkeit mit ihrem süßen, bestrickenden Spiele. Vielversprechend beschreitet der junge K. v. Baltz ernste Bahnen. Als hervorragend tüchtige Geigerin zeigte sich auch die sehr begabte Nives Luzzatto, begleitet von ihrer Mutter, einer vorzüglichen Pianistin.

Für die nicht allzu übermäßig gepflegte Kammermusik sorgten mit einem Beethoven-Wolf-Abend Dr. Poschacher und R. Zika unter dankenswerter Mitwirkung Frau M. Uranscheks (Gesang) und mit einem „Sonatenabend" die Herren W. Schneider (Cello) und F. Mittler (Klavier), bei dem letzterer sich mit einem Fantasiestück (W. 5) als schätzenswerter Tonsetzer erwies. Die kunstbegeisterte Irene Meleniko erfreute unter Begleitung des Tondichters mit ausdrucksreichen Melodramen von Kamillo Horn, und Haja Demberger huldigte, vom Brünner Musikdirektor Frotzler musikalisch unterstützt, vergeistigt idealer Ausdruckskunst. Schließlich sei der tadellos abgestimmte Fünfgesang „Latal" und das Frauenterzett Widl erwähnt, die zu den Viertelhundertgruppen heimischer Kunstkräfte gehörten, die meinem Rufe folgend, bisher an tausend aufheiternde und anregende „Vortragsstunden" für unsern verwundeten und kranken Krieger in den Spitälen hielten.

Und nun zu den Künstlern, die aus der Ferne kamen. Lula Myß-Gmeiner, Julie Culp, Backhaus, Pauer, Vecsey und Hubermann sind wohl Namen, die keines Lobes mehr bedürfen. Als gute Bekannte wurden Kammersänger R. Mayer und P. Schmedes, Francillo Kauffmann, Paul Weingarten, Elly Ney, Marianne Munk und die kleine Morini wieder begrüßt. Oft erschien der meisterliche Bariton Viktor Heim mit Schubertzyklen und Blümels Dafnisliedern, wobei der Komponist und Dr. Decsey die Begleitung besorgten. Marie Jeritza bedeutete hingegen im Konzertsaale eine kleine Enttäuschung. Den Abend mußten Kammersänger Wiedemann und E. W. Korngold mit seinen immerhin fesselnden Klaviersachen retten. Als geradezu idealer Balladensänger, der keinen Wunsch offen ließ, zeigte sich Paul Bender, der mit Frotzler zwei begeistert aufgenommene Abende gab. Vollen Erfolg erzielte die feinfühlige Altistin Klara Rado mit Dr. Karl Schuch am Flügel. Wertvoll und anregend war die Bekanntschaft mit dem hervorragenden Stilbeherrscher Edwin Fischer und dem gediegenen Beethovenspieler Alfred Hoehn. Im unklaren ließ hingegen der Pianist Leopold Enter, der gar nicht glücklich gelaunt schien. Als glänzend veranlagten Geiger lernte man Stephan Partos kennen, der unter Begleitung der Garnisonsmusik (Kapellmeister v. Zanetti) die großen Solistenwerke Beethovens und Brahms ebenso siegreich bezwang wie das D dur-Konzert Paganinis. Der verdiente Erfolg des kroatischen Violinvirtuosen Zlatko Balokovic wurde durch die gar zu laute und aufdringliche Parteinahme seiner heißblütigen Landsleute etwas beeinträchtigt. Als erstklassiger Cellist führte sich Arnold Földezy ein, der mit dem bewährten Pianisten Oskar Dinzl von Ofenpest gekommen war. Kammermusikalische Genüsse boten die urösterreichischen „Fitzner" und die „Böhmen", welch letzteren Wolfs „Italienische Serenade" naturgemäß weit fernerlag als die angestammten Dworzak und Smetana. Ein ganzer Schwarm leichtfüßiger Töchter Terpsichorens schien den würdevollen Ernst unserer Konzertsäle bedrohen zu wollen. In den Rahmen paßten unbedenklich wohl nur die entzückend-naiven Johannssen und Ymelda Mentelberg mit ihrem den tragischen Inhalt der Musik oftmals ergreifend auslösenden Gebärdenspiele.

Rundschau

Konzerte

Amsterdam In der vergangenen Saison hörte man im Concertgebouw eine Reihe zeitgenössischer holländischer Werke. Unter ihnen verdient die siebente Sinfonie von Cornelis Dopper wegen ihres durchaus persönlichen, in holländischer Eigenart wurzelnden Charakters besondere Erwähnung. Eine neue Sinfonietta des hochbegabten Joh. Wagenaar erwies sich als freundliche, aber etwas konventionelle Arbeit. Ein beachtenswertes junges Talent ist Willem Pijper, von dem man außer Orchesterliedern auch eine Sinfonie hörte. Pijpers Musik, obwohl einerseits unter dem Einfluß der französischen Impressionisten, anderseits unter dem Gustav Mahlers stehend, hat eine durchaus eigene Nuance in der musikalischen Ausdeutung von Naturstimmung. In Melodik und Instrumentation spürt man vor allem deutlich Reminiszenzen an Mahlers „Lied von der Erde". Überhaupt hat Mahler hier in Holland wie nirgends Schule gemacht durch Willem Mengelbergs bahnbrechende Tätigkeit im Dienste dieses Sinfonikers. Im Laufe der 50 Abonnementskonzerte des letzten Winters hörte man wieder verschiedene Musteraufführungen seiner 1., 2., 4., 8. und 9. Sinfonie und des „Liedes von der Erde". Von neueren deutschen Komponisten kam nächst Mahler vor allem R. Strauß häufig zu Wort, u. a. mit seinem Don Juan, Till Eulenspiegel, Heldenleben und der Alpensinfonie. Korngolds Sinfonietta wurde beifällig aufgenommen. Ein Konzert war der Erinnerung des verstorbenen Meisters Debussy gewidmet, von dem Mengelberg die Nocturnes, Ibéria, „Prélude à l'après-midi d'un Faune" und die Ballettsuite „Jeux" überaus feinsinnig interpretierte. Weit mehr als Debussys „Jeux", die man zum ersten Male hörte, vermochte aber noch Ravels sinfonische Ballettmusik „Daphnis und Chloë" zu fesseln. Außer Richard Strauß trat Waldemar v. Baußnern als Gastdirigent und Interpret eigner Werke auf. v. Baußnerns vierte Sinfonie ist ein sehr charaktervolles Werk und verdiente in Deutschland mehr Beachtung. Hans Knappertsbusch hatte vor allem mit

der Wiedergabe von Parsifalfragmenten viel Erfolg. Außerdem dirigierte er Zöllners dritte Sinfonie. Natürlich kamen neben der großzügigen Pflege moderner Musik auch die Klassiker und Romantiker nicht zu kurz. Von großen Choraufführungen des berühmten „Toonkunst"-Chores unter Leitung Mengelbergs sind das Requiem von Verdi und die alljährlich wiederkehrende Matthäuspassion hervorzuheben. Von Solisten, die im Concertgebouw auftraten, sind zu nennen: Alexander Schmuller, Adolf Busch, Eugen d'Albert, Julius Röntgen, Edwin Fischer, Leonid Kreutzer, Frederic Lamond, Elly Ney, Vera Schapira, Wanda Landowska, Maria Ivogün, Gertrude Förstel, Julia Culp, Ilona Durigo, Luise Willer, Jacques Urlus. C. R.

Kreuz und Quer

Augsburg. Prof. Wilhelm Weber, der verdiente Leiter der Augsburger Musikschule und des Oratorienvereins, ist nach langem Leiden im 60. Lebensjahre gestorben. Weber machte sich als Dirigent des Augsburger Oratorienvereins hochverdient und ist besonders auch bekannt durch eine eingehende Erläuterung von Beethovens Missa solemnis.

Berlin. Die Musikgruppe Berlin, E. V., beschäftigte sich in ihrer Sitzung am 9. Okt. d. J. mit den Angriffen, die neuerdings aus Musikerkreisen gegen die staatlichen Versicherungen erhoben worden sind. Einstimmig wurde folgende Entschließung angenommen: „Die Mitglieder der Musikgruppe Berlin (Ortsgruppe des Verbandes der Deutschen Musiklehrerinnen) erkennen es als dringend notwendig an, daß auch dem, auf geistigem und künstlerischem Gebiete arbeitenden Mittelstand eine Sicherung für Alter und Krankheit durch eine reichsgesetzliche Zwangsversicherung geboten werden muß. Das Versicherungsgesetz für Angestellte bietet eine gute Grundlage dazu; die Versammelten wünschen daher dringend, in dies Gesetz auch fernerhin einbezogen zu bleiben".

— Vor einiger Zeit wurde berichtet, daß Richard Strauß einen Liederzyklus „Der Krämerspiegel" komponiert habe, dessen Tendenz gegen die Musikverleger gerichtet ist. Dieses neue, in seiner Art und Entstehungsgeschichte ungewohnte Werk, dessen Text die reinste Bierzeitung ist, soll nun die Gerichte beschäftigen. Es heißt, daß einer der Musikverleger gegen Strauß eine Verleumdungsklage anstrenge.

— Wilhelm Grüning, der frühere Heldentenor der Berliner Hofoper, wird am 2. November 60 Jahre alt. Er war 1898 bis 1917 am Opernhause tätig und wirkt seitdem als Gesanglehrer.

— Generalmusikdirektor Strauß wird vom Dezember 1919 ab auch der Wiener Hofoper angehören; seine Berliner Verpflichtungen will er beibehalten.

— Kammersänger Alexander Heinemann, der bekannte Konzert- und Oratoriensänger, ist nach langem Leiden, 48 Jahre alt, gestorben.

Darmstadt. Siegfried Wagners neue Oper „Sonnenflammen" gelangt am 30. d. M. zur Uraufführung am Darmstädter Hoftheater.

Hamburg. Vom Hamburger Stadttheater wurde die Oper „Cäcilie" von Max v. Oberleithner zur Uraufführung angenommen.

Leipzig. Der bekannte Kunsthistoriker Geh. Hofrat Dr. Ludwig Volkmann in Leipzig beging am 16. Oktober seine 25 jährige Teilhaberschaft bei der Firma Breitkopf & Härtel. An dem Aufblühen des bekannten Musikhauses hat Volkmann starken Anteil. Er ist ferner seit langen Jahren erster Vorsteher des Deutschen Buchgewerbevereins, war Präsident der Leipziger Weltausstellung für Buchgewerbe und Graphik (Bugra) und hat 1916 den deutschen Verein für Buchwesen und Schrifttum gegründet, dem die Errichtung des dieser Tage eröffneten Deutschen Kulturmuseums zu danken ist.

— Alfred von Sponer veranstaltet am 28. Oktober ein Kompositionskonzert (Sonaten und Lieder) im Kaufhaus, Mitwirkende: Else von Monakow (Berlin) [Gesang], Gertrud von Sponer (Leipzig) [Klavier] und Prof. Berber (München) [Violine].

London. Der englische Komponist Hubert Parry ist im Alter von 70 Jahren in London gestorben. Er trat zuerst im Jahre 1880 mit seinen „Szenen aus dem entfesselten Prometheus" hervor. Unter den anderen Kompositionen hatte „Judith" den größten Erfolg. Parry hat auch eine Biographie Bachs geschrieben. Bis 1908 war er Professor der Musik an der Universität Oxford.

München. Die Konzertsopranistin Frau Kammersängerin Tilly Cahnbley-Hinken erhielt für ihre ersprießliche Tätigkeit im Dienste des Roten Kreuzes die Rote-Kreuz-Medaille III. Klasse.

Paris. Pierre Gailhard, der ehemalige Leiter der Pariser Großen Oper, ist siebzig Jahre alt in Paris gestorben.

Prag. Alexander v. Zemlinsky, der Kapellmeister des Deutschen Landestheaters in Prag, wurde zum Direktor der Prager Oper ernannt.

Schwerin. „Der heilige Morgen", eine neue Oper (in 3 Akten) von Horst Platen, Text von F. Dietrich, erlebt am 27. Oktober im Schweriner Hoftheater die Uraufführung.

Stettin. Der Musikverein (Dirigent: städtischer Musikdirektor Robert Wiemann) veranstaltet im kommenden Winter 3 Chor-, 3 Sinfonie- und 3 Kammermusikkonzerte. Der Verein hat es sich zur Aufgabe gestellt, nach Möglichkeit in jedem Winter ein größeres Chorwerk eines lebenden Komponisten zur Aufführung zu bringen; so diesmal Ph. Wolfrums „Weihnachtsmysterium". Auch bei den übrigen Konzerten huldigt er dem Grundsatz, nach Möglichkeit in jedem Sinfonie- und Kammermusikkonzert ein Werk eines lebenden Komponisten aufzuführen. In den ersteren kommen zu Worte: Siegmund von Hausegger (Wieland, der Schmied), Ernst Roters (2. Satz einer Kammersinfonie und Sinfonischer Tanz), Ewald Strässer (Sinfonie Nr. 1 G dur); in den letzteren: August Reuß (Klaviertrio Op. 30 F dur), Julius Weismann (Klaviertrio Op. 26 D moll) sowie Hausegger, Othmar Schoeck und Rob. Wiemann mit Liedern.

Straßburg (Els.). Im kommenden Winter wird in einem Volkskonzert des hiesigen städtischen Orchesters die D moll-Suite für großes Orchester von M. J. Erb, Op. 29, aufgeführt werden. Ferner findet am 20. November im zweiten Kammermusikabend der hiesigen städtischen Kammermusikvereinigung die Uraufführung eines neuen Streichquartetts desselben Komponisten statt.

Neue Bücher

Max Koch: Richard Wagner, dritter Teil 1859—1883. Mit sechs Abbildungen, einer Unterschrift und Briefnachbildung (Aus Geisteshelden: Führende Geister, herausgegeben von Ernst Hofmann, Band 63). Verlag: Ernst Hofmann & Co., Berlin 1918 (geheftet 17,50 Mk., Leinenband 22 Mk., Halblederband 25 Mk. 8°).

Mitten im Weltkriege, durch ihn am Erscheinen um 4 Jahre verzögert, hat ein tatkräftiger Verlag ein Werk den wirtschaftlichen Nöten der Zeit abgerungen, dessen Drucklegung dem Verleger nicht minder als der deutschen Wissenschaft zu höchster Ehre gereicht, den von der Wagnerforschung seit 1913 mit Spannung erwarteten dritten und letzten Band von Max Kochs großer Wagnerbiographie, deren Veröffentlichung gerade jetzt auch rein menschlich zur Ehrfurcht zwingt: Nicht allein, daß dem Verfasser das Erscheinen seines Werkes zurzeit seiner Wahl als Rektor der Hochschule zu Breslau, der Stätte seines langjährigen verdienstvollen Wirkens, zu besonderer Ehre gereicht, es ist vor allem der Grund dieser Ehrung in der Persönlichkeit Max Kochs zu erkennen: Unmittelbar nach Vollendung seines großen Geisteswerkes, bei Ausbruch des Krieges, drängt es den Sechzigjährigen in jugendlicher Rüstigkeit, als Landwehrmajor und Bataillonskommandeur auch die Waffen für die Verteidigung des schwer bedrohten Vaterlandes zu ergreifen, und er hat nicht bloß als Dichter draußen im Felde durch sinnige

Strophen an Wagnergedenktagen, sondern auch durch eine Verwundung vorm Feinde sein Heldentum und seine Treue in dreijährigem, tapferem Ausharren bewährt.

So hat Max Koch die im Schlußabsatz seines am 12. August 1914 in Bayreuth verfaßten Vorwortes angeführte Kampflosung König Heinrichs in „Lohengrin“:

„Für deutsches Land das deutsche Schwert!
So sei des Reiches Kraft bewährt!“

selbst durch die eigene Tat herrlich erfüllt!

Der Verfasser kennzeichnet die Eigenart seines Werkes, das, als Fortsetzung des 1913 erschienenen zweiten Bandes, im fünften Buche die Jahre 1859—1864: von Luzern bis zur Berufung nach München, und im sechsten Wagners letzten Lebensabschnitt 1864—1883: München—Triebschen—Bayreuth umfaßt, mit den schönen Worten:

„Es ist die selbstverständliche Pflicht einer geschichtlichen Darstellung, Menschen und Verhältnisse aus ihrer Zeit heraus zu würdigen, auch den Genius des Menschen nicht für unfehlbar zu halten, wodurch freilich ein Eingehen auf manche sich häufende Nebenerscheinung bedingt ist. Aber meine Liebe und Begeisterung für Wagner, unsern lieben guten Meister, wie er jederzeit bei uns im Hause hieß, die brauche ich mir weder absprechen noch erst bescheinigen zu lassen. Dafür bin ich doch zu viele Jahre und in stürmischen Zeiten im Vorkampf für Wagners mir stets heilige Kunst gestanden“.

So wendet Max Koch die Grundsätze der literarhistorischen Wissenschaft an, maßvoll und verständig, unbeschadet seiner tiefen Verehrung, Liebe und Bewunderung für Richard Wagner. Als „gänzlich Parteiloser“ steht er seinem gewaltigen Stoffe wie auch dem Parteigetriebe der zeitgenössischen Literatur gegenüber und gewinnt sich infolge dieser besonderen Stellung und seiner besten, unbeirrbaren Überzeugung die volle Anerkennung der verschiedensten Vertreter der Wagnerforschung. Von wichtigen neuen Quellen standen dem Verfasser die sämtlichen Schriften und Dichtungen in der nunmehr 16 bändigen Volksausgabe zur Verfügung. Der 13.—15. Band enthält jetzt das auch im Sonderdruck erschienene Hauptwerk von Wagners Lebensaufzeichnungen „Mein Leben“, die allerdings nur bis 1864 reichen, bis zur beglückenden „für Wagner, das deutsche Volk und die Kunstgeschichte aller Völker gewinnbringenden Schicksalswendung“, wie denn, dieser epochemachenden Bedeutung der Berufung gemäß, auch das große, mehr als 600 Seiten umfassende Werk gewidmet ist: „König Ludwig dem Zweiten von Bayern, dessen Ruf den Meister der Nacht entrückte, dem Wittelsbacher Schirmherrn freier Künstlertaten in unwandelbarer Liebe und Treue“, dessen Bildnis auch den Band schmückt. Aber dieser 13.—15. Band bietet eine neuere Ausgabe von 1914 auf Grund einer von Wagner selbst sorgfältig durchgesehenen und an Hunderten von Stellen eigenhändig verbesserten Handschrift (Bibliographische Bemerkung des Herausgebers).

Außer diesen „Lebenserinnerungen“ wurde als neueste Quelle der 16. Band der Schriften benutzt (Lebensgeschichtliches; zur Kunst; zur Geschichte des Bayreuther Werkes; programmatische Erläuterungen; zu den dramatischen Dichtungen; zu den Gelegenheitsgedichten; Nachtrag; Anmerkungen; allgemeine Inhaltsübersicht). Von Briefen sind verwendet die neu bekannt gegebenen Briefe Wagners an Hans von Bülow (Jena 1916), „soweit sie im Druck vorliegen“. „Sein Briefwechsel mit Wagner ist es nicht, und die Briefe Bülows an Wagner müssen leider als verloren gelten.“ Trotzdem lag aber gerade hinsichtlich des Verhältnisses dieser beiden durch ihr künstlerisches Wirken so innig, wie durch ihr menschliches Schicksal so tragisch verflochtenen Männer ein so reichlicher Stoff in anderweiten Briefsammlungen vor — auch in zahlreichen Stellungen der wiederrechtlich durch die „Wage“ veröffentlichten Briefe des Königs Ludwig II. an Wagner —, daß der Verfasser, der Bedeutung dieses Verhältnisses entsprechend, mit Recht die durch seine eigene Ortskenntnis und Jugenderinnerungen noch ergänzte Münchener Wirksamkeit des Münchener „Hofkapellmeisters Hans von Bülows in außerordentlichen Diensten“, besonders in der aufregenden Zeit der Vorbereitung des „Tristan“, stark in den Vordergrund stellen konnte, wie er es im zweiten Bande ähnlich hinsichtlich des künstlerischen Wirkens des Weimarischen Hofkapellmeisters Franz Liszt gehalten hat. Die kunstgeschichtliche Wichtigkeit dieser Münchner Tristantage wird dabei scharf beleuchtet, denn „wenn auch die ersten Bayreuther Festspiele naturgemäß einen dauernderen und stärkeren Eindruck hinterlassen haben, so liegt doch die größere Bedeutung der Münchener Tristanfestspiele für die Geschichte der Wagnerschen Kunst darin, daß der entscheidende Anfang zur Verwirklichung des großen deutschen Dramas durch „die Tat“ gemacht worden war oder, nach Wagners Worten (Brief an Schott), „der Punkt jetzt gewonnen ist, von welchem aus der neue Stil als eine Wahrheit auf Deutschland wirken soll“. Der nach möglichst gerechtem Urteil über Personen und Dinge strebende Geschichtsforscher betont auch der Glasenappschen „offiziellen“ Darstellung des Lebens Wagners gegenüber (dessen sechsbändigem „Monumentalwerk“ der Verfasser im übrigen volle Gerechtigkeit widerfahren läßt, als „dem mit ebensoviel Liebe wie Forschungseifer aufgebauten und ausgestatteten, von so vielen dankbar benutzten, großen Rüstzeug aller Wagnerforschung“), der Tristanschöpfer hätte in München nur Haß und Bitterkeit erfahren, daß seine fremdartig neuen Werke von den Münchnern selbst gleich von Anfang an und ohne Abschwächung die herzlichste Aufnahme gefunden haben (Gesellschaft vom „heiligen Gral“), daß aber die Anfeindungen dagegen, die den jungen König geflissentlich über die Stimmung seiner Untertanen täuschten, lediglich von einem kleineren, auf Sondervorteil bedachten, leider durch seine Rücksichtslosigkeit mächtigen Kreise ausgegangen sind — und so muß der ruhig abwägende Verfasser auch mehrfach die erschütternde Tatsache feststellen: „Was für die deutsche Kunst durch die Vertreibung Wagners aus München unwiederbringlich verloren ging, die Versündigung an der Seele des begeisterten königlichen Jünglings, der diese erste Enttäuschung nie mehr überwinden konnte und vor dem Verrat der schwankenden Menschen sich immer mehr in die Einsamkeit seiner geliebten, unerschütterlich feststehenden Berge zurückzog, dieses blinden „Frevels Schuld“ konnte und kann keine Buße, keine Sühne aus der Geschichte Münchens, aus der Geschichte der deutschen Kunst löschen“.

Für das persönliche Verhältnis zwischen Wagner und Bülow wird auch der grundsätzlich wichtige Vorrang des Briefes vor der Autobiographie wieder hervorgehoben, jenes unmittelbaren Zeugnisses der jeweiligen Gegenwart vor einer späteren, gereifteren und rückblickenden Gesamtdarstellung, die die Ereignisse der Vergangenheit von wesentlich neuen Gesichtspunkten aus beurteilt. Wagner hat seine Autobiographie in München und Triebschen seiner zweiten Gattin Kosima diktiert, und so wird man das „mein Leben“ durchziehende Bestreben, das Verhältnis zu Wesendonks in den Schatten zu stellen, mit dem Verfasser wohl nicht als unschön, so doch als mit den Tatsachen nicht übereinstimmend anfechten, aber es auch als zarte Rücksicht loben müssen, wenn die Darstellung des Künstlers sich bemüht, schon 1858, unmittelbar vor dem Verlassen seines Asyls auf dem „Grünen Hügel“ bei Zürich, seine Liebe zu der jungen Frau von Bülow keimen zu lassen. „Doch widersprechen dem mit nicht umzudeutender Bestimmtheit zu viele eigene Zeugnisse. Dagegen erscheint es wohl glaublich, daß der bewunderte Freund ihres Vaters Franz Liszt auf die 16 jährige Kosima Eindruck machte, als im Herbste 1853 in Paris die erste Bekanntschaft erfolgte und er den letzten Akt von „Siegfrieds Tod“ vorlas, was auch der gut unterrichtete, ungenannte Verfasser des kleinen Lebensbildes: zu Kosima Wagners 80. Geburtstage am 25. Dezember 1917 (Bayreuth, Carl Gießel, 1918, S. 8) bestätigt. (Nach Kochs Mitteilung in den Anmerkungen S. 667 ist dieses bis jetzt einzige Lebensbild von dem unter dem Decknamen „Mirabeau“ schreibenden, ganz hervorragenden Mitarbeiter des Bayreuter Tageblattes als Zusammenstellung dreier dort veröffentlichten Aufsätze verfaßt worden.)

Wenn Wagner und Kosima sich selbst, „ihr ideales Verhältnis“, nur als einen Prüfstein für die edle Denkart der Menschen betrachteten, so findet der Verfasser im geschichtlichen Überblick von Wagners dämonischem Lebensgange und Fortwirken diese Auffassung mit Recht als begreiflich, so aufrichtigen Anteil er auch an dem erschütternden „Marke“-Schicksal des edlen, ritterlich vornehmen Streitgenossen Hans von Bülow nimmt, und erkennt ein hohes Walten an, wie jene beiden, wie „Tristan und Isolde“, es gegenüber des „Tages trügendem Schein“ empfunden haben. Als das Walten der Vorsehung dürfen wir es auch im Sinne von Schopenhauers von Wagner als so unvergleichlich gepriesener Abhandlung „Über die scheinbare Absichtlichkeit im Schicksal des einzelnen“ ansehen: „Vor der Geschichte haben Wagner und Kosima, deren hohem weiblichen Willen er und sein ganzes Volk durch Jahrzehnte hindurch die lebenspendende Stätte für seine Werke, die würdige Fortführung der Bayreuther Festspiele zu danken hatten, recht behalten, wenn sie ein „Wehe“ über die Gesinnung jener aus-

sprachen, „die auch heute noch ehrfurchtslos den hohen Sinn jenes Lebens- und Liebesbundes verkennen".

Des Verfassers, als Nichtfachmusikers, Wunsch, einen besonderen musikalischen Abschnitt durch einen musikalischen Fachmann einfügen zu lassen, hat sich leider für diese Auflage noch nicht verwirklichen lassen, doch bieten einigen Ersatz dafür die sachkundigen Erläuterungen Hans von Bülows zu der neuen Pariser „Tannhäusermusik", zu den Meistersingern, deren literar-geschichtlich glänzende und seelisch ergreifende Darstellung auch durch des Verfassers eigene musikalische Kennzeichnung ergänzt wird, z. B. durch seinen Hinweis auf die für die Prügelszene vorbildlichen „Chorszenen" im köstlichen „Barbier von Bagdad" von Wagners wort-tondichterischem Waffenbruder Cornelius; ferner zum Huldigungsmarsch, zum Siegfriedidyll durch Hugo Riemann und Richard Pohl, wie endlich zum Bühnenweihfestspiel Parsifal, wiederum durch Koch selbst, der andererseits in seiner Vorrede mit Genugtuung einen ähnlichen Mangel fast bei allen Darstellern des Lebens Wagners festzustellen vermag. — Erfreulich zeitgemäß ist auch der Hinweis auf die deutschvölkische Bedeutung der Kunst Wagners: „daß einzig die Größe des Nibelungenwerkes des gewaltigsten germanischen Dramas" als freie Kunsttat des deutschen Meisters der Kriegstat des deutschen Volkes in Waffen entsprach, daß beide aus dem gleichen Heldengeist geboren wurden, das bleibt als geschichtliche Tatsache" und auch als Mahnung für den erneuten Daseinsheldenkampf des Deutschen Reiches bestehen. Dagegen wird die moderne sensationelle Überschätzung des Bruches Nietzsches mit seinem einstigen Lehrer Wagner auf Kosten der Erkenntnis ihrer früheren vertrauten Freundschaft in die gebührenden Schranken verwiesen.

Immer von neuem wird — und auch dies gilt noch als eine für den Weltkrieg zeitgemäße Mahnung — das Deutschtum im Wirken des Meisters von Bayreuth hervorgehoben: In der Geschichte gehört Richard Wagner mit Hellmut von Moltke und Ottos von Bismarck „der einzige ihm wirklich ebenbürtige Genius, der dem großen Staatsmann in seinem Leben entgegentrat", für alle Zeiten zusammen als die gleichzeitigen, siegreichen Führer der deutschen Stämme im Kampfe um ihre völkische Einigung und um eine nationale Kunst als höchsten Ausdruck nationaler Kultur.

Gelegentlich des Berichtes über die Weiherede, die der Schöpfer nationaler Festspiele zur Feier der Grundsteinlegung des Bayreuther Festspielhauses am 22. Mai 1872 gehalten hat, weist der Verfasser mit Recht darauf hin, daß „eine sorgfältige Sammlung aller Reden Wagners, soweit sie sich überhaupt noch feststellen lassen, wohl die dringendste und verdienstvollste Aufgabe der Wagnerforschung wäre". Der Verfasser muß aber hinzufügen: „Wenn nun 1914 Wagners hochgesinnten Erben, in Ausführung eines schon in jener Festrede geäußerten Gedankens das unter unsäglichen Mühen des Meisters und seiner Getreuesten errichtete deutsche Festspielhaus dem deutschen Volke zum Besitz schenken wollen, so drängt sich die „alte, ernste Weise" wieder bang auf: „wo ist die Nation und wo ihre Vertretung, die angesichts

der mannigfaltigen Zerstreuungs- und Betäubungsmittel ihrer wachsenden Großstädte ein solches ideales Theater, Kunst als höchste Kultur, zu würdigen weiß? Noch immer ist eine Kunst, wie Wagner sie wollte, für die hastende Menge und ihre oberflächlichen Wortführer Chimäre. Eine von seinen späteren kulturethischen Untersuchungen trägt die Überschrift ‚Wollen wir hoffen?' Und gerade die Geschichte der Bayreuther Festspiele lehrt uns, was das heldenhafte Hoffen und Vertrauen eines einzelnen festgläubigen Mannes zu erzwingen vermag".

Aus dem 7. Kapitel „Die Gründung von Bayreuth und die ersten Festspiele" ist die wenig bekannte Tatsache hervorhebenswert, daß Wahnfried, Wagners Wohnhaus in Bayreuth, „dieses ganz zauberhafte Künstlerasyl, wie man nicht zum zweiten Male ein so stimmungsvolles sieht" (nach der preisenden Schilderung des großen deutschen Gesangsmeisters Julius Hey), als unlösbar zusammengehörig mit dem Bayreuther Festspielhause selbst auch in dem eben erwähnten hochherzigen Stiftungsplane der Familie Wagner vereint sind. Sein Archiv birgt noch reiche, ungehobene, der Erschließung für die künftige Wagnerforschung harrende Schätze. „Festspielhaus und Wahnfried zusammen gewähren ein Bild des idealen Bayreuth, dieses einzigartigen deutschen Kunst- und Kulturhortes." — Die ganze Erneuerungslehre, womit Koch sehr glücklich den Wagnerschen Ausdruck Regeneration in seinem Vorwort verdeutscht, die Wagner selber in den „Bayreuther Blättern"[1]) als eine „Kritik" der Kultur der Gegenwart voll heiligen Eifers vorgetragen hat" und die im wesentlichen in dem nach seinem Tode zusammengestellten 10. Bande seiner Schriften dem weiteren Leserkreise zur dringenden Beachtung vorliegt, „erforderte wohl eingehendere Behandlung, als der letzte Abschnitt sie bietet. Allein der Verfasser durfte sich nach der philosophischen Seite hin des öfteren mit kurzen Hinweisen begnügen, „da die unermeßliche Wirkung Wagners auf die Dauer denn doch vor allem von seinen Kunstwerken ausgeht, zu deren Vorzügen es gehört, daß in ihnen große, alle Zeiten bewegende, sittliche Grundideen dichterische Verkörperung erfahren. Dieser Zusammenhang ist aber in der Darstellung genügend hervorgehoben worden".

Noch eingehender als in der vortrefflichen Kochschen Parsifal-Ausgabe von 1914 (Leipzig, Amelang) wird in diesem Bande das Bühnenweihfestspiel Parsifal quellengeschichtlich und in seiner künstlerischen und ethischen Bedeutung wie auch in seiner Ausnahmestellung als religiöses Festspielwerk im Sinne des von Wagner bewunderten Calderon hell beleuchtet, das sein Schöpfer in einem Brief an König Ludwig „als letzte, geheiligte Willensbestimmung, nicht zum Schutz Bayreuths, wie in bewußter Unaufrichtigkeit immer behauptet wird, sondern zum Schutze des Parsifal selbst" für sein Festpielhaus gewahrt wünschte, und scharf wird die Mißhandlung des erhabenen Werkes durch die Theater seit 1914 gerügt, „an dem alle Petitionen zugunsten seiner Wahrung für das Festspielhaus an der stumpfen Gleichgültigkeit der parlamentarischen Vertretung des früheren Volkes der Dichter und Denker gescheitert sind!" In einer rühmenden Anerkennung der Taten von Frau Ehrendoktor Kosima Wagner, deren nachgebildeten Brief an den Verfasser „mit diesem und dem Verleger wohl alle Leser als eine köstliche Gabe entgegennehmen werden", wie auch ihres Sohnes Siegfried, deren treuer Pflege die Erhaltung der Festspiele in der Reinheit ihrer Idee, ihres Stiles und ihrer Weltstellung zu danken ist, endlich im hoffnungsvollen Ausblick auf das Fortwirken des hohen Idalwerkes des deutschen Meisters und seines fürstlichen Beschützers klingt das Buch aus, dessen sachlich-wissenschaftliche Darstellung von einer des großen Gegenstandes würdigen, schwungvollen Wärme und verständnisvollen Liebe getragen ist.

Auch in diesem Schlußbande ist die Wagnerliteratur in großem Umfange herangezogen worden, jedoch ist das seit dem erstmaligen Ausrücken des Verfassers ins Feld Erschienene „wohl jetzt (im vierten Kriegswinter, am 158. Geburtstage Friedrich Schillers), da eine Verwundung mir Heimatsurlaub aufzwang, im Anhang mit aufgenommen, nicht aber in der Darstellung selbst mit verwertet worden". Der umfassenden Bibliographie ist dankenswerterweise ein Gesamtregister über alle drei Bände hinzugefügt. Von Druckfehlern sind hervorhebenswert Walhallamotiv, statt Walhall-Motiv (S. 490), „Wibelungen", statt Nibelungen (S. 551), Julius Stern in Berlin, statt Leipzig (S. 418.) Arthur Prüfer

[1]) Von dem nun 70jährigen Hans Paul Freihern von Wolzogen mit hingebendster Mühewaltung treu und echt im Geiste Richard Wagners schon länger als 40 Jahre geleitet.

Leipziger Konzerte

24. Oktober:	3. Gewandhauskonzert
25. Oktober:	H. Pfitzner, Orchesterkonzert mit dem Dresdner Philh. Orchester und Gertrud Meinel, Alberthalle
26. Oktober:	Ada Maurice und Käte Preval, Auguste-Schmidt-Haus; Erna Hähnel, Liederabend, Kaufhaus
28. Oktober:	Alfr. v. Sponer, Kompositionsabend, Kaufhaus
29. Oktober:	Geraer Hofkapelle, Sinfoniekonzert, Alberthalle
31. Oktober:	4. Gewandhauskonzert

Verantwortl. Schriftleiter: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes, Leipzig. — Verlag von Gebrüder Reinecke, Hof-Musikverlag in Leipzig, Königstraße 2. — Druck von Robert Noske, Borna-Leipzig.

Neue Zeitschrift für Musik

Begründet 1834 von ROBERT SCHUMANN

Seit 1. Oktober 1906 vereinigt mit dem »Musikalischen Wochenblatt«

Unabhängige Wochenschrift für Musiker und Musikfreunde

85. Jahrgang Nr. 44|45

Jährlich 52 Hefte. — Abonnement vierteljährlich M. 2.50. Bei direkter Frankozusendung vom Verlag nach Österreich-Ungarn noch 75 Pf., Ausland M. 1.30 für Porto.

— Einzelne Nummern 40 Pf. —

Schriftleitung: Universitätsmusikdirektor **Prof. Friedrich Brandes**

Hauptgeschäftsstelle und Verlag: **Gebrüder Reinecke**, Hofmusikalienverleger

Fernsprech-Nr. 15085 LEIPZIG Königstraße Nr. 2.

Donnerstag, den 7. Nov. 1918

Zu beziehen durch jedes Postamt, sowie durch alle Buch- und Musikalienhandlungen des In- u. Auslandes.

Anzeigen: Die dreigespaltene Petitzeile 30 Pf., bei Wiederholungen Rabatt. Der Verlag des Blattes, sowie jede Annoncenexpedition nimmt solche entgegen

Rossini

Ein Gedenkblatt zu seinem 50. Todestage (14. November)

Von **Ernst Edgar Reimerdes**

(Nachdruck verboten.)

Zu derselben Zeit, wo in Deutschland die Vertreter der Romantik eine neue, blütenreiche Epoche für die Oper herbeigeführt hatten, setzte in Italien eine außerordentlich reiche musikalische Produktion ein, deren Hauptvertreter Rossini war, der bedeutendste unter den neueren italienischen Opernkomponisten.

Rossini ist in gleichem Maße vergöttert wie verdammt worden; um ihn zu verstehen, muß man ihn aus seiner Zeit und aus seinem Volke heraus beurteilen. Er ist durch und durch Italiener, und zwar nicht nur der vielseitigste, sondern auch der am reinsten nationale Komponist der neueren italienischen Oper; er teilt in seinen Werken die Vorzüge und die Mängel seines Heimatlandes. Im Gegensatz zu unseren großen Tondichtern betrachtete er die Musik nicht als seine Lebensaufgabe, er wollte lediglich amüsieren, unterhalten, gefallen, ihm galt die Musik nur als Prinzip des sinnlichen Genusses.

Daß es ihm gelang, dieses Prinzip allgemein, auch bei uns, zur Geltung zu bringen, hatte, abgesehen von seiner Begabung, seinen Grund vor allem in der Stimmung jener Zeit, der sogen. Restaurationsepoche (1815 bis 1830). Nach der großen politischen Bewegung im Anfang des 19. Jahrhunderts sehnte sich die von ungeheueren Kämpfen erschöpfte Welt nach Ruhe und heiterem Lebensgenuß. Diesem Bedürfnis kam Rossini entgegen, hieraus erklärt es sich auch, daß seine Herrschaft gerade bis zu dem Zeitabschnitt dauern konnte, wo neue Bewegungen im politischen Leben der Völker tiefer schlummernde Kräfte wachriefen. Mit den neusten Bestrebungen vermochte er nicht Schritt zu halten, seine Mängel hinderten ihn, der musikalische Ausdruck des Zeitbewußtseins zu sein und den höheren Anforderungen desselben zu entsprechen. Immerhin wird Rossini in der Musikgeschichte neben Beethoven, wenn auch als dessen äußerster Gegensatz, als Hauptvertreter der ersten 3 Jahrzehnte des 19. Jahrhunderts betrachtet.

Von einer bestimmten dramatischen Richtung kann man bei Rossini, diesem genialen, aber fast zu schnell schaffenden Opernkomponisten, kaum reden, seine frohe Schaffenslust ließ ihn jeden Text, der sich ihm darbot, sofort ergreifen. Ernste und heitere Stoffe gingen bei ihm durcheinander: Der romantische „Tancred“, der biblische „Moses in Ägypten“, die historische „Elisabeth“, das Märchen „Aschenbrödel“ und der heitere „Barbier von Sevilla“. Für alles fand der Künstler die gleiche Stimmung, die leicht- und frohsinnige Lust für Klang und Melodie. Gegenüber seinen unmittelbaren Vorgängern zeigte sich Rossini blühender und geistreicher in der Harmonik und Melodik, glänzender und üppiger in der Orchestrierung, kräftiger und pointenreicher in der Rhythmik. Stilistisch sowie der Form und dem Geiste der Dichtungen gegenüber war er viel nachlässiger als die Meister des 18. Jahrhunderts, wodurch er auf die weitere Entwicklung der Oper verderblich wirkte, auch störte er häufig durch Trivialitäten die rein musikalische Wirkung seiner Schöpfungen. Nichtsdestoweniger hat er der italienischen Oper frisches Leben verliehen. Das frühere einfache Rezitativ gab er auf und setzte an die Stelle durchkomponierte rezitativische Szenen, was dann von seinen Nachfolgern bis zur modernen Gestalt der Oper durchgebildet wurde.

Der Hauptreiz und die Stärke der Rossinischen Musik liegt in den Melodien, deren betörender Zauber heute noch wirkt. Mit verblüffender Leichtigkeit schuf der Meister eine Fülle der reizendsten einschmeichelnden Melodien. An Stimmung fehlte es ihm selten, er brauchte sich nur hinzusetzen und die Einfälle, die ihn bestürmten, zu Papier zu bringen. Seine entzückenden Ouvertüren wurden nach seinem eigenen Ausspruch meist in größter Eile niedergeschrieben, manchmal erst am Tage vor der Aufführung; die Ouvertüre zur „Diebischen Elster“ entstand im Scalatheater in Mailand am Tage der Erstaufführung, wo sie dem bereits versammelten Orchester stückweise vorgelegt wurde. Die Tellouvertüre schrieb Rossini in seinem Pariser Heim, während eine große Gesellschaft um ihn versammelt war. Das Instrumentieren war für ihn eine Kleinigkeit, er unterhielt sich dabei mit guten Freunden und erzählte Anekdoten.

Für Wohlklang und abgerundete Formen bekundete er den feinsten Sinn, er handhabte die Instrumente mit leichter Meisterschaft. Tiefgreifende, durchdachte Charakteristik fehlte seinen Werken; leider hat er das dramatische Leben und den dramatischen Fortschritt allzusehr vernachlässigt, die strengeren Formen der musikalischen Kunst nicht berücksichtigt und die Gesetze der Ästhetik zu wenig beachtet. Im allgemeinen arbeitete er nach geschickt entworfenen, glücklich auf den Effekt berechneten Scha-

bionen und brachte gewisse Gänge, Kadenzen, Harmoniefolgen, Triolenfiguren usw. immer wieder an. Bei aller Oberflächlichkeit und Flüchtigkeit der Arbeit aber enthalten Rossinis Schöpfungen Stellen von unvergänglicher Frische und Schönheit. Für den Gesang verstand er äußerst dankbar zu schreiben. Trotz aller Fehler war er ein Genie.

Rossini, der am 29. Februar 1792 in Pesaro als Sohn eines kleinen Theatermusikers und einer Sängerin zweiten Ranges geboren wurde, hat niemals eine gründliche musikalische Schule durchgemacht. Kaum im Besitz der notwendigsten harmonischen Kenntnisse und der Elemente des einfachen Kontrapunktes, gab er den Unterricht des Pater Mattei an der Musikschule zu Bologna auf, um sich selbst fortzuhelfen. Großen Nutzen brachte es ihm, daß er Haydnsche und Mozartsche Sinfonien und Quartette aus den Stimmen in Partitur setzte. Rossinis erste Versuche als Komponist waren mehrere Streichquartette, eine Kantate und eine Sinfonie, die 1808 entstanden. Seit 1810 machte er sich durch eine Anzahl Opern schnell bekannt. Zahlreiche Bestellungen aller bedeutenden italienischen Opernbühnen mußte er oft zum Schaden seines Ansehens in kurzer Zeit ausführen; 1812 brachte er fünf Opern zur Aufführung. Sein eigentlicher Ruhm datiert seit dem Jahre 1813, wo der „Tancred“ zum ersten Male gegeben wurde, der ganz Italien in einen Rausch des Entzückens versetzte. Im Lauf der nächsten Jahre schuf er eine weitere Anzahl von Werken, welche schon der Vergessenheit anheimgefallen sind. 1815—1822 wirkte der Künstler in Neapel als Dirigent und Kompositeur beim Impresario Bárbaja, dort vermählte er sich 1821 mit der Sängerin Isabella Colbran, für die er mehrere Opern schrieb. Die Ehe wurde 1838 zur beiderseitigen Zufriedenheit geschieden ... 1816 gelangte in Rom das berühmteste Werk Rossinis, der in 14 Tagen entstandene unsterbliche „Barbier von Sevilla“ zur Aufführung. Es ist seine eigenartigste, vollendetste, in allen Teilen harmonisch zusammenstimmende Schöpfung. Seltsamerweise wurde die Oper am ersten Abend ausgepfiffen, bei der Wiederholung aber mit stürmischem Beifall aufgenommen. Das Publikum, an Paësiellos anmutige, naive Musik gewöhnt, war zuerst durch die Tollheiten, die Kraft, die Kühnheit und den Geist des Werkes aus der Fassung gebracht worden, es erkannte erst bei der Wiederholung die hinreißende Originalität dieser Meisterschöpfung.

Den Erfolgen in der Heimat folgten noch größere Triumphe in Wien, wohin Rossini 1822 mit der Operngesellschaft Bárbajas ging. Hier führte er u. a. seine Oper „Zelmira“ mit Beifall auf. Im nächsten Jahre schuf er in Venedig während des Karnevals seine „Semiramis“, die nur wenig Anklang fand. Infolgedessen beschloß er, nichts mehr für Italien zu komponieren. Er verließ sein Vaterland und ging nach London, wo er enthusiastische Aufnahme fand. 1824 übernahm er auf 2 Jahre die Leitung der italienischen Oper in Paris. Der König ernannte ihn zum Generalintendanten der Musik und zum Generalinspekteur des Gesanges in Frankreich: bloße Sinekuren, die ihm jährlich 20 000 Fr. einbrachten. In der Folgezeit widmete er sich ganz der französischen Großen Oper, was bei ihm eine ähnliche Umwandlung hervorrief wie bei seinem Landsmann Piccini, dem Rivalen Glucks. Von nun an legte er mehr Gewicht auf das Dramatisch-Charakteristische, gestaltete seine Melodien schlichter und weniger üppig in den Fiorituren, brachte die Orchester- und Chorkräfte zu größerer Bedeutsamkeit usw.

Die letzten Arbeiten Rossinis waren Umgestaltungen seiner Opern „Mohammed II“ und „Moses in Ägypten“, die 1826 und 1827 erfolgreich gegeben wurden, „Comte Ory“, die Komposition eines original-französischen Librettos, 1828 mit Beifall aufgeführt, und „Wilhelm Tell“, neben dem „Barbier“ das reichste und gediegenste Werk des Meisters. Im „Tell“ findet sich nichts von allen Manieren der früheren Opern Rossinis, das Werk zeichnet sich aus durch großartige Anlage des Ganzen, sorgfältige Durchbildung der Einzelheiten und Formenreichtum; hier steht sein Schöpfer plötzlich als eine vom Komponisten des „Tancred“ und „Othello“ (der übrigens binnen 3 Tagen entstand) grundverschiedene künstlerische Individualität da. Rossini besaß die Überwindung, im Alter von 37 Jahren seine glänzende Laufbahn mit dem Werk zu beschließen, das er wohl kaum übertroffen hätte. Neidlos räumte er seinen Nachfolgern Bellini, Donizetti und anderen den Platz. Nach dem „Tell“ hat er nur noch einige kleinere Kompositionen und ein „Stabat mater“ geschaffen, welches zwar eine Zeitlang Aufsehen erregte, aber lediglich mit Rücksicht auf den Schöpfer interessieren konnte. Seiner ganzen Richtung nach vermochte Rossini auf dem Gebiete der Kirchenmusik nichts zu leisten.

1829 gab der Meister seine Stellung in Paris auf und lebte in Bologna und Florenz. 1855 kehrte er nach Frankreich zurück. Am 14. November 1868 beschloß er auf seinem Landgut in Passy sein ruhmreiches Leben und wurde mit großen Ehren auf dem Père-Lachaise zu Paris begraben. 1887 erfolgte die Überführung nach Florenz und die Beisetzung in der Kirche Santa Croce.



Musikalisches aus der Schlacht*)

Von **Armin Hase**

... Mit einem Schlage, 7⁵⁵ Uhr abends, setzte ein deutsches Artilleriefeuer ein, das in seiner Art einzig schön war und in allen Herzen das freudige Gefühl gewaltiger Kraft und Überlegenheit auslöste. Eine festlich frohe Stimmung leuchtete aus den Augen aller. Es war ein Konzert, eine Sinfonie von einer urgewaltigen Macht und Eindringlichkeit.
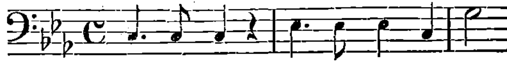
Auf einem elementaren C dur-Akkord läutete und trommelte in wechselndem Rhythmus die seltsame Weise durch den Wald, hallte und schallte ringswieder. Wie freudig helle Trompetenstöße bellten die Feldkanonen Schlag für Schlag ihre Schnellfeuerschüsse hinaus, wie tiefe Posaunenbässe brüllten die dicken Mörser die tiefere Oktave dazu, dazwischen gaben die anderen Kaliber die Terzen. Der ferne Widerhall der Einschläge klang wie der auf C gestimmte Paukenwirbel eines riesenhaften Orchesters.

In diesem Durcheinanderwogen, Hallen und Schallen von Tönen, aus dem dominierend immer wieder das helle C hervorstieß, lag eine überwältigende Musik, die machtvoll rauschenden Akkorde der großen Schlacht, die in wuchtigem Rhythmus zum Himmel tönte, dazwischen viel mitklingende einfache, von jedem Menschen anders empfundene Zwischenmelodien, eine Musik, die den Menschen durch ihre erhabene Gewalt höher zu heben schien und ihm den Mund öffnen wollte, um in das seltsame Lied mit einzustimmen. Geradeso, wie es einem geht, der oben im Glockenturme steht, wenn alle Glocken ihren
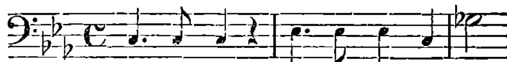
*) Aus der „Pauliner-Zeitung“ (Leipzig, Universitäts-sängerverein zu St. Pauli) mit Genehmigung des Verfassers.

ehernen Mund öffnen und mit ihrer überwältigenden Tonfülle das schüchterne Menschenohr umfluten.

In den folgenden Tagen machten wir die Wahrnehmung, daß die veränderte Form des Artilleriegefechtes andere Rhythmen und andere Luftverhältnisse, andere Töne und Intervalle verursachten. Es lag etwas Rhapsodisches, Wildes und Düsteres in der Musik. Ein Motiv kehrte immer wieder und lag uns fast wie eine abgeleierte Melodie in den Ohren

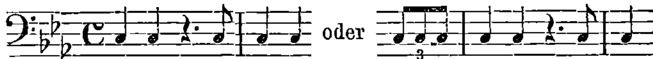


Bald verminderte sich die Quinte
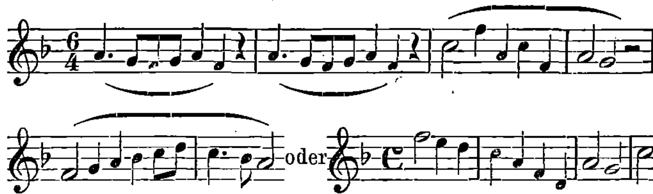


Dazwischen surrte ein Flieger durch die Luft; sein Motor orgelte das tiefe C als Grundbaß. Stellte er eine andere Übersetzung ein, so stieg er chromatisch auf ces oder des und verschob den eigentümlichen Akkord bald in Dur, bald in Moll, bald in einen verminderten Akkord.
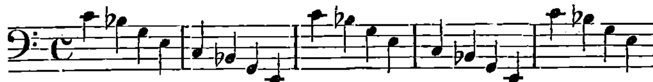
Hatte die unheimliche Melodie mit wechselnd schreitenden Rhythmen



stundenlang im Ohre gesungen, dann suchte das Ohr nach einer erlösenden Melodie



Ein auch heute wieder durch gelbe Leuchtkugeln ausgelöstes Sperrfeuer fügte in den großen C dur-Akkord von neulich die Septime ein und schritt in hallenden Terzen durch den Wald:



— eine ungelöste, nach Auflösung drängende Schicksalsfrage — — —

Aber wir wurden aus unseren musikalischen Betrachtungen plötzlich herausgerissen durch den Ruf: „Alarm!" Die beschauliche Stimmung riß mit einer Dissonanz ab, und alles machte sich marschbereit.



Zwei Feldblätter eines Musikanten

Spät veröffentlicht von **Werneck-Brüggemann**

1. Ein Lied

Die Nächte des ersten flandrischen Kriegswinters waren nicht alle von Grausen und Gram durchfurcht. Es lag manchmal ein seidener Schleier auf ihnen, den kein Tod zerschnitt. Sie waren voll Sehnsucht und Märchen . . . beides mit nur wenig Trauer geschmückt.

Ich kann mich einer solchen Nacht besinnen. Irgend etwas ließ mich in ihr über die breiten Felder streichen als ein Einsamer. Und ein Sachtes, ein Schmerzlich-Schönes griff mir in die Seele hinein: so wie der Harfner in die Saiten.

Die Trauerweiden am Bach, über die das Mondlicht gleich einem küssenden Lächeln glitt, der Bach, der mir so traulich ins Ohr sprudelte, der singend fallende Nachtwind, der meine Stirne umkühlte, und dann die große, unsagbar große Stille, welche die Gräben, Wälle und Felder umschlungen hielt: all das stimmte mich schmerzlich-froh. Ich vergaß den Krieg mit Sense und Fackel und fühlte nur noch das Ewig-Unlösbare in mir.

Da ließ der Wind ein paar Klänge herüberwehen. Sie trafen mich mit halbem Ohr, kaum, daß mein Herz den Schall zu deuten wagte.

Aber da packte mich meine arme, verloren irrende Seele, die wochenlang von mir gegangen und nun mit den losen Windkindern wieder auf mich zuflog mit wilder Kraft. Brennen und Fieber schüttelte mich.

Von irgendeiner Batteriestellung kam ein Lied. Ein Lied — ein deutsches Lied! Von einem kleinen Chore angestimmt und der Nacht geweiht, die es freudig-verwundert weiterklingen ließ: über die Felder zu den Wällen und Gräben, wo es sich mit Heimatsweh hineingoß, zu all den deutschen Seelen, die es hungerte . . .

Und es hub zitternd zu klagen an:

„Jetzt gang i ans Brünnele,
Trink aber net,
Do such i mein herztausige Schatz,
Find'n aber net . . ."

und barmte und schrie . . .

Mit zuckendem Schauer lief's über mich hin. Gleich einem sengenden Granatsplitter grub es sich in mein Herz und durchwühlte es in allen Tiefen.

Sang ich's nicht einstmals? Lieh ich ihm nicht meine Seele zum Taktstock? O, sind seine Töne nicht ein Stück von mir selbst? Durchlebte ich sie nicht bis in den Grund?

Nun stob seine Tonflut über mich weg. Am Boden kauernd, die Lippen zum Mitsingen gespitzt, aber tonleer, vertrocknet, gesprungen wie ein Glas, sog ich die Klänge wie Blut in mich hinein. Und meine Adern sangen mit, und meine Schläfen hämmerten, und meine arme Seele schrie.

Ein trotziges Aufschluchzen brach durch den Wind:

„Und schreib mein herztausige Schatz
Einen Abschiedsbrief . . ."

Da fühlte ich, wie mein Taktstock voller Tränen rann, Schweiß und Gram troffen von ihm. Oder mochte es Blut aus der Seele sein? Unbewußt zog ich mit der Rechten das Dreieck des Dreivierteltaktes.

Die letzten Verse klagten, müde und schwer fielen drei Röselein in des Weges Furchen.

Die nach mir kommen, werden sie zertreten . . .

* * *

2. Zur Dämmerung

Manchmal kommt es über mich mit grimmigem und sehnsüchtigem Schmerz. Alsdann schlägt, ringt und hebt sich in meiner gesaiteten Seele eine Tonwelle um die andere empor. Es durchbebt und -flutet mich gleich einem Meer, so daß ich nicht weiß, wie mir geschieht. Aus dem Stahlgrau der Dämmerung sehe ich eine lange schmale Reihe schwarz-weißer Tasten blinken. Sie schauen mich vorwurfsvoll, betrübt und in Erwartung an.

Stille, stille, mein Herz, Frau Sehnsucht singt dir ein Lied . . .

Ich kenne es. Ich singe es oft nach. Leidenschaft und Jubelschrei, Gram und Verzückung durchzittern es jedesmal aufs neue. Obwohl seine Weise fast stets die gleiche ist, ergreift sie mich doch immer wieder bis in den Herzensgrund. Obwohl sie voll süßer, wohlig-süßer Harmonie ist, schwingt sie doch immer wieder mit herbem Unterklang in mir.

Die schwarz-weißen Tasten lächeln dazu . . .

Ich muß grübeln. Daheim, im kleinen Wohnraum, steht mein Flügel in der Ecke und ist stumm. Und ich, dessen

Liebeslied mit tiefster Klangfarbe in ihn gelegt ward, bin weitab von ihm, verlassen und freudlos. Mit den Fingern, die sich sonst in seine schwarz-weißen Täler gruben, schlage ich, wenn sie nicht müßig im Schoße pendeln, an das nasse Brett meines Unterstandes. Es lacht hart und höhnisch darüber. Sein hölzernes Gelärme trommelt an meine Nervenfasern.

Daheim, im kleinen Wohnraum, wartet mein Flügel auf mich. Und die zerissenen, durchspielten Notenbücher kichern im Gesims. Sie werden staubig, brüchig und gilben, weil sie niemand liebkosend auf den Ständer und ihre Notenaugen ins Licht setzt. Meister Grieg knöpft hinter dem schwarzen Bildrahmen seine Sammetjacke zu. Darnach hält er die Hand mit starrem Druck auf den unendlich duftigen Mittelsatz des „Hochzeitstages auf Troldhaugen" gepreßt — grad, als wolle er seine darin versunkene Seele vor Schmutz des Lebens bedecken.

... Manchmal, ach manchmal seh ich im Stahlgrau der Dämmerung unfertige Kinderhändchen zaghaft in die schwarz-weißen Tasten greifen. Und ein Plappermäulchen versucht, auf dem Märchenkasten das Lied vom „Fuchs, du hast die Gans gestohlen" getreulich nachzuahmen. Die Tasten aber wollen den rechten Ton nicht geben, sie bleiben steif, garstig und ohne Gefühl, so daß der Schelm den Deckel unwillig-weinend zuwirft und zu Mutti flüchtet. Zischend und surrend, zornig von dem angetanen Schmerze, widerdröhnt der gemarterte Leib des Flügels. Doch langsam, langsamer, leise, leiser klingen die gepeinigten Saiten ab. Und stiller werden sie, stiller... stumm... ganz stumm ... bis die Terzen der Obertöne sacht im Raume vergehen. Mit müdem Lächeln blickt der Tonmeister vom Wandbrett herab. Seine Augen starren in die schwarz-weißen Tastenreihen hinein, die gleichförmig-vorwurfsvoll, betrübt und in Erwartung beieinanderliegen.

Mein Sehnsuchtslied bricht ab. Es will, es will nicht weitersingen ...

Stille, stille mein Herz ...



„Sonnenflammen"

Oper in drei Akten von Siegfried Wagner
Uraufführung im Darmstädter Hoftheater (30. Oktober)
Besprochen von **Joseph M. H. Lossen** (Darmstadt)

Ein neues Werk Siegfried Wagners, nicht indessen ein neuartiges. Der Versuch, seine Opern in beliebiger Reihenfolge sich zu denken, dürfte weit weniger Schwierigkeiten begegnen als ein Gleiches bei seines Vaters Schaffen. So verschieden beide Künstler sind, so verschieden muß auch der Maßstab sein, den man bei ihrer Beurteilung anlegt. Das hat man immer wieder, wenn auch begreiflicherweise, vergessen es führte bei der einen Partei zu einer maßlosen Überschätzung, bei der anderen zu einer vernichtenden Schärfe. Mit dem Ruhmesschatten seines Vaters kämpfen zu müssen, kommt freilich nicht alle Tage in der Kunstwelt vor. Auf jeden Fall blieb die Anhängerschaft Siegfried Wagners bis zum heutigen Tag eine recht kleine Gemeinde, und wird es wohl auch in Zukunft bleiben.

S. Wagners „Sonnenflammen" waren uns schon seit einer Reihe von Jahren versprochen; die Ausführung ließ auf sich warten. Dr. Krätzer machte dem ein Ende. Ein rühriger Theaterleiter will schließlich auch nicht immer die Hände mit allen Verpflichtungen gebunden, sondern frei zu neuen Taten haben.

Die moderne deutsche Volksoper ist S. Wagners eigentliche Domäne, und überall da, wo er innerhalb dieser Grenzen bleibt, kann man ihm Glück und Geschick nicht absprechen. Sagen und Märchen sind ihm ans Herz gewachsen, und auch in „Sonnenflammen" haben wir zwar einen historisch gefärbten, im Grunde aber legendenhaft ausgeschmückten Stoff freier Erfindung.

Die Handlung spielt in Byzanz am üppigen Hofe des zügellosen Kaiser Alexios. Fridolin, ein fränkischer Ritter, eine schwankende, sinnliche Natur, gelobte in Reue über seinen Ehebruch und das Erschlagen des Gemahls seiner Buhle einen Bußgang zum Heiligen Grabe, der aber in dem schwülen, verführerischen Treiben Byzanz' sein vorzeitiges Ende finden sollte. Zwischen ihm und Iris, der Tochter des lebensgierigen Hofnarren Gomella, erwachen Gefühle zärtlicher Neigung. Bei aller Liebe kann ihn aber Iris, die reine, unverdorbene Blüte in dieser Atmosphäre des Sumpfes, ob der Nichthaltung des Gelöbnisses nicht achten. Vergeblich sucht sie ihn zur Erfüllung und Flucht aus Byzanz zu bewegen. Alexios, von Leidenschaft zu Iris entbrannt, erregt den Zorn und die Eifersucht Fridolins. Bei einem meuchelmörderischen Anschlag auf den Kaiser springt der Franke wild jauchzend auf, wähnend, der Kaiser sei ermordet. Damit hat er sein Leben verwirkt. Er heuchelt Wahnsinn, um sich zu retten. Vor die Wahl gestellt, ob Tod oder Narr, entscheidet sich der ehrvergessene Ritter für das letztere und wird als Kahlgeschorener Gomellas Geselle. So findet ihn sein Vater. Von dem Bruch des Gelübdes und der verlorenen Ehre erfahrend, flucht er ihm. Nur der selbstgewählte Tod könne ihn davon befreien. In tiefster Scham und Schmach steigen vor Fridolins Seele traute Heimatbilder auf und gemahnen ihn an Pflicht und Ehre eines deutschen Ritters. Die Ehre wiederzugewinnen, ersticht er sich vor aller Augen bei einem ausgelassenen Treiben des Hofes, der den prophezeiten Weltuntergang damit zu übertönen und zu vergessen sich bemüht. Das Verhängnis bricht herein. Soldaten künden den Anmarsch des von Alexios verspotteten Dogen Dadolo. Den Tod suchend, wirft sich der Kaiser ihm entgegen; der Palast geht in Flammen auf. Iris aber kniet bei dem sterbenden Ritter und reicht ihm als Symbol der wiedergewonnenen Ehre eine abgeschnittene Locke, die sie bei sich trug. Fridolins letzter Gruß gilt der Heimat und dem gesühnten Vater. So der rote Faden der Handlung, die zu ihrem Nachteil Einheit und Geschlossenheit vermissen läßt und an Unglaubhaftem vielfach krankt.

Besser als die komplizierte, zerfahrene Handlung sind die einzelnen Charaktere, von denen der diebische, schlaue und verschlagene Gomella allen voran das charakteristische Gepräge trägt. An den Künstler stellt diese Partie mit ihrem Sprechgesang die schwerste Aufgabe, die hier, wie gleich erwähnt sei, von Walter Elschner mit erstaunlicher Sicherheit (bei äußerster Deutlichkeit des Wortes) in meisterhafter Weise gelöst wurde.

Musikalisch birgt das Werk neben den Schattenseiten einer oft recht schwachen und skrupellosen Erfindungsgabe auch sein Schönes. So reich und wirkungsvoll die Partitur auch sein mag oder sich wenigstens zu geben versucht, so gebe ich doch einer seines Lehrers Humperdinck ihrer feineren Durcharbeitung wegen den entschiedenen Vorzug. Die musikalische Gestaltung ist vorwiegend melodisch und harmonisch; rhythmisch bietet sie wenig. Dazu: ausgedehnteste Verwendung von Leitmotiven, die sich oft bis zur Ermüdung wiederholen und in Sequenzen gründlich ausgebeutet werden. Die musikalischen Gedanken sind weniger eigenartig als einschmeichelnd und einprägsam. Wenn S. Wagner nur wählerischer mit ihnen zu Werke gehen wollte und das Allerweltsmittel des Tremolos weniger oft gebrauchen wollte! Am besten gelingen ihm Stellen von volkstümlicher Naivität und tanzartigem Charakter.

Die Aufnahme des mit Sorgfalt einstudierten Werkes (Hofrat Ottenheimer) war beifällig. Außer W. Elschner verdienen Joh. Bischoff (Kaiser Alexios) und P. Jonsson (Fridolin), besonders hervorgehoben zu werden. Die Regie hätte vielleicht etwas liebevoller walten dürfen, wenn sie auch nicht den Gesamteindruck wesentlich zu beeinträchtigen vermochte. Ob das Werk eine weitere Verbreitung als seine Vorgänger finden wird, bleibe dahingestellt. Jedenfalls verdienten es manch andere Künstler mehr, zu Worte zu kommen, als gerade der Sohn Richard Wagners.

Aus dem Leipziger Musikleben

Mit einem Liederabend brachte sich die Leipziger Sängerin Käthe Liebmann, begleitet von Max Wünsche, in angenehme Erinnerung. Ihre hübsche, angenehme Stimme und ihr sorgfältig ausgearbeiteter Vortrag, dem nur noch mehr Wärme und schärfere Zeichnung zu wünschen ist, kamen Gesängen von Brahms, E. J. Wolf u. a. zustatten. Die Zuhörer waren nicht zahlreich, aber sehr dankbar.

Ähnliche Eindrücke hinterließ Margarete Rayner, am Klavier begleitet von Hedwig Prudlo, nur daß die Stimme etwas dünner, der Vortrag zaghafter und die Sphäre des Ausdrucks noch begrenzter ist.

Von besserer Kaffeehausmusik (Klavier, Violine und Violoncello) war der Tanzabend von Hilda Garden begleitet. Einem Künstler wie M. Wünsche sollte denn doch ein minderwertiger Flügel nicht zugemutet werden. Frl. Garden interessierte hauptsächlich mit Tschaikowskys Groteske, Bizets Schäferspiel und Poldinis Bizarrerie. Ihr Tanz gibt sich im jetzt üblichen Stile und kann in erster Linie graziös und dezent genannt werden.

Der einheimische Kammersänger Hjalmar Arlberg sang an seinem Liederabend Schubert und Brahms, in der Mehrzahl seltener zu hörende Lieder. Die Auswahl war interessant und klug: Gesänge meist geheimnisvoller und sehnsüchtiger Stimmung und durchweg der Eigenart des von Prof. Wickenhauser vortrefflich begleiteten, vornehmen und feingebildeten, seine Mittel künstlerisch meisternden Sängers entsprechend. Am tiefsten drangen wohl von Schubert „Der Wanderer an den Mond", „Totengräbers Heimweh" und „Auflösung", von Brahms „Sehnsucht", „Mit vierzig Jahren" und „Ein Wanderer".

Im dritten Gewandhauskonzert zeigte Artur Nikisch, daß ihm die Kostbarkeiten unserer alten Meister nicht weniger am Herzen liegen als die neuzeitlichen Werke. Haydns B dur-Sinfonie (Stück 12 der Breitkopf & Härtelschen Ausgabe) wurde in einer so wundervollen Weise ausgeführt, daß man von neuem den Wunsch aussprechen muß, das Gewandhaus möchte dem ewig jugendlichen Meister viel mehr Bevorzugung einräumen. Es gibt kein besseres Mittel, die Heuchelei für hypermoderne Sensationen unwirksam zu machen. Trefflich paßte dazu das Mozartsche Klavierkonzert in B dur, fein musikalisch, wenn auch nicht mit Berücksichtigung der Reineckeschen Richtlinien (siehe Näheres in der zweiten Spalte) gespielt von Frau Elly Ney, die den Abend dann mit Liszts Spanischer Rhapsodie in der effektvollen Bearbeitung von F. Busoni in unübertrefflich virtuoser Ausführung abschloß.

In einem Konzert mit dem Dresdner Philharmonischen Orchester machte Prof. Dr. H. Pfitzner mit den Vorspielen seines in München mit großem Erfolge aufgeführten Musikdramas „Palestrina" bekannt. Wir haben über das Werk schon berichtet und halten es für verfehlt, über die Wirkung im Konzertsaale zu urteilen. Mit einem verdeckten Orchester, wie im Münchener Prinzregententheater, ist der Eindruck wahrscheinlich günstiger. Ähnlich steht es mit einer Szene aus der „Rose vom Liebesgarten", in der die Sängerin Gertrud Meinel dem Orchester gegenüber nicht aufzukommen vermochte. Ein Grund, Robert Schumanns D moll-Sinfonie zu bringen, lag um so weniger vor, als die Dresdener dies Werk erst im vorigen Jahre unter ihrem ständigen Dirigenten Edwin Lindner hier sehr eindrucksvoll geboten hatten. Prof. Pfitzners eigenmächtige Tempoverzerrungen aber gereichten der Sinfonie, die auch übertrieben roh und unausgeglichen gespielt wurde, keineswegs zum Vorteil, wenn auch dem Dirigenten die genaue Kenntnis ihres Inhalts nachzusagen ist.

Die Gesellschaft der Musikfreunde begann ihre Sinfoniekonzerte, deren sie acht bringen wird, mit einem Klassikerabend. Ein ideales Programm, die G dur-Sinfonie (mit dem Paukenschlag) von Haydn, das Klavierkonzert in Es dur (K. V. 271) von Mozart und die achte Sinfonie (F dur) von Beethoven, fand eine meist saubere und belebte Wiedergabe durch die von Hofkapellmeister Laber sicher geführte Geraer Hofkapelle. Für die große Alberthalle freilich ist die Besetzung des Streicherkörpers zu gering, was vor allem die beiden Außensätze der Beethovenschen Sinfonie fühlen ließen. Ungünstig ergriffen war das zu rasche Zeitmaß des zweiten Satzes, dessen Grazie und versteckter Humor dabei zu kurz kamen. Den Soloteil im Klavierkonzert gab Frau Paula Hegner technisch brillant und spielfreudig frisch im Geiste des Meisters leider aber nicht im Sinne der grundlegenden und maßgebenden Erörterungen Carl Reineckes, wie sie dieser in seiner, jedem modernen Spieler unumgänglichen Schrift „Zur Wiederbelebung der Mozartschen Klavierkonzerte" niedergelegt hat. Immerhin waren die Gegensätze des elegischen Andantinos und des wirbelnden, wennschon etwas überhasteten Rondos mit dem genialen Menuetteinschub in Solo und Orchester außerordentlich glücklich gestaltet.

Daß die Neuheit im vierten Gewandhauskonzert eine kühle Aufnahme fand, war nicht verwunderlich. Iwan Knorrs Passacaglia mit Fuge für Orchester verrät den überaus gelehrten Konservatoriumsprofessor, der mit allen Künsten des Kontrapunkts vertraut und mit tiefem Ernste an die Arbeit gegangen ist. Aber schon das Thema ist kratzbürstig düster, und die Variationen kommen selten über die graue Stimmung hinaus. Der breiig verschwommenen Instrumentierung traten Artur Nikisch und das vortreffliche Orchester mit aller Energie entgegen, ohne dem Werke, dem ein tragischer Gedanke zugrunde zu liegen scheint, Lebenskraft einhauchen zu können. Vorausgegangen war das kraftvolle, von Prof. Straube großzügig gespielte Präludium nebst Fuge in E moll von Sebastian Bach. Als zweite Solistin sang Frl. Emmi Leisner, eine der besten deutschen Altistinnen, die Schubertsche „Allmacht" mit der nicht gerade glücklichen Instrumentierung von F. Mottl (die gegen die Lisztsche sehr abfällt) und, von Nikisch begleitet, die Vier ernsten Gesänge von Brahms. Vermißte man hier auch die tiefe Männerstimme, für die sie mit gutem Bedacht geschrieben sind, so war doch die Wiedergabe, rein gesanglich genommen, eine hervorragende Leistung. Das Konzert schloß, so recht dem Reformationstage entsprechend, mit Beethovens C moll-Sinfonie.

Mit einem Schubert-Abend erfreute Elena Gerhardt ihre zahlreichen Leipziger Verehrer, die ihr lebhaft dankten. Mochte es, vielleicht infolge vorübergehender Unpäßlichkeit einigen Gesängen (Rastlose Liebe, Ganymed) an Glanz und freiem Tone fehlen, so brachte doch die Künstlerin, gereift in der Kunst sowohl der Stimmverwendung als auch des Vortrages, ihr wundervolles Pianolegato so zur Geltung, daß in diesem Kreise sich bewegende Lieder, wie „Widerschein", „Meeresstille" und andere, tiefsten Eindruck machten. Ihr Begleiter am Flügel, C. v. Bos, stand auf alter, vornehmer Höhe. Franz Burschberg

---

Musikbriefe

Aus Aachen

Von Musikdirektor Pochhammer

Anfang September

Frau Helene Zimmermann (München) (Klavier), Prof. Felix Berber (München) (Violine) und der Königl. Hofopernsänger Max Kraus aus München-Hannover hatten sich zu einem Solistenkonzert im Kurhaus zusammengetan, dessen Gesamtergebnis in hohem Maße befriedigte. Die A dur-Sonate Op. 100 von Brahms wurde von Herrn Prof. Berber nobel aufgefaßt, tonschön wiedergegeben und von Frau Zimmermann recht gut begleitet. Löwe, Schumann und Strauß hatte sich Herr Krauß gewählt: sein metallreiches, angenehmes, zumal

bei dramatischen Stellen äußerst eindringliches Organ zeigte sich allen Ansprüchen gewachsen. Eine Überraschung brachte uns der Vortrag des Loeweschen Hochzeitsliedes, denn es zeigte uns den Sänger auch auf dem Gebiete des leichtbeschwingten, launigen Vortrags, der ihm köstlich gelang; Frau Kapellmeister Rech war dem Sänger eine verständnisvolle Begleiterin. Die Pianistin Frau Zimmermann ist uns in Aachen keine Fremde: sie zeigte sich uns an diesem Abend als eine vorzügliche Chopin-Spielerin. Frl. Adelheid Wollgarten (Aachen), die man bisher immer nur als Mitwirkende in Solopartien größerer Vokalkonzerte zu hören bekam, präsentierte sich zusammen mit Frau Landgerichtsrat Röper (Aachen), die sich bei dieser Gelegenheit als geschmackvolle Pianistin, und zwar als perfekte Begleiterin zeigte, in einem eigenen Liederabend, der als Komponisten Schubert, Brahms und Wolf aufwies. Der Eindruck, den wir schon von der Solistin empfunden, wurde durch dieses Konzert verstärkt: das Material ist herrlich, die Schulung gut: nur bei einigen auf tiefen Tönen gebildeten Endsilben auf den Vokal E erscheint manchmal ein Quetschton, der noch weg muß; in Kraftstellen wirkt das Organ geradezu großartig; der Vortrag ist lebendig und gut ausgearbeitet. Die Zuhörer spendeten reichlich Beifall. Hoffentlich ist Frl. Wollgarten, der man als Konzertsängerin eine gute Zukunft prophezeien kann, auch in ihrer Programmzusammenstellung demnächst eine „besondere" Künstlerin, denn die Ängstlichkeit unserer Sänger und Sängerinnen, die nur Schubert, Schumann, Brahms und Wolf zu bringen wagen, ist wirklich bedauerlich. Franz v. Vecsey spielte vor ausverkauftem Hause die Ballade von Vieuxtemps, die Mosesfantasie von Paganini, ein Nokturn von Chopin, eine Komposition von sich selbst sowie Joachims Ungarisches Konzert und das Mendelssohn-Konzert. Vecsey ist eines von den Wunderkindern, die gehalten haben, was sie versprachen, es ist ein gereifter Künstler geworden, dessen abgerundetes, fein durchdachtes Spiel in jeder Hinsicht voll befriedigt. Eine Solistin, die in früheren Jahren viel und mit Erfolg konzertierte, nunmehr aber sich nur noch in Wohltätigkeitskonzerten hören läßt, ist Frau Betty Franken-(Schwabe), sie gab mit Herrn Organist Boell als Begleiter zum Besten der städtischen Kriegsfürsorge einen Sonatenabend, der bewies, daß die treffliche Künstlerin, deren temperamentvolles Spiel ihr reichen Beifall brachte, nichts verlernt hat, vielleicht eher im Gegenteil bezüglich des Vortrags innerlich sich vertieft hat. Daß die Begleitung meisterhaft ausfiel, dafür bürgte der Name Boell.

Unsere junge einheimische Künstlerin, Frl. Matty Diehl gab in einem Klavierabend Zeugnis reifen Könnens und selbstkritischen Arbeitens, in dem sie ein Programm vorzüglich erledigte, das nicht geringe Anforderungen stellte. Neben der Beethoven-Sonate Op. 81 (Les Adieux) spielte sie Klavierstücke von Scarlatti-Tausig, die Chopinsche Asdur-Polonaise, die zwei Brahms-Rhapsodien Op. 79 und die sinfonischen Etuden von R. Schumann. Frl. Diehl vereint gesundes musikalisches Empfinden mit einer zuverlässigen ausdrucksfähigen Technik. Ein Hans Pfitzner-Abend brachte 20 Lieder dieses feinen Lyrikers, die, von Mientje Lauprecht van Lammen kunstgerecht vorgetragen, vom Komponisten selbst begleitet, einen nachhaltigen Eindruck hinterließen. In gewisser Beziehung einen großen Genuß und in anderer Hinsicht beinahe eine Enttäuschung brachte Eugen d'Albert, der einen Klavierabend gab. Die Sonata appassionata, Bachs chromatische Fantasie und Fuge und drei Schubertsche Impromptus gaben dem Zuhörer Gelegenheit, den Künstler als eigenartigen Interpreten, dem es nicht an Großzügigkeit und Genialität gebricht, zu bewundern. Was aber schon teilweise hier störend wirkte, wurde dem Vortrage der eigenen Kompositionen, einer Fismoll-Sonate, einem Scherzo und einer Ballade — weniger dem Walzer Op. 16 — geradezu zum Verhängnis: d'Albert gebärdete sich als Kraftmensch, der nur zwei dynamische Register zog: *fff* und *ppp* con sordini. Schon neulich las ich ähnliches in einer Besprechung dieser Zeitschrift und glaubte zunächst an Übertreibung, aber leider bewahrheitet es sich, daß d'Albert, der mir vor ungefähr 30 Jahren als Inbegriff künstlerischen fein abgetönten Spieles galt, sich entschieden als Pianist zu seinem Nachteil geändert hat. Eine wunderbar feine Vortragskunst, tadellose Atemtechnik, eine vorbildliche Klarheit der Aussprache konnte man an Emmi Leisner, Königl. Opernsängerin aus Berlin, bewundern, die mit — leider nicht mehr „unserem" — Fritz Busch zusammen einen Lieder- und Klavierabend gab. Schubert, Beethoven und Brahms sang sie ausgezeichnet, und Busch spielte Beethovens Adur-Sonate Op. 101 und die beiden Brahms-Rhapsodien Op. 79 warm und temperamentvoll. Mit den beiden Rhapsodien als letzter pianistischer Tat seiner Aachener Tätigkeit hatte sich der junge Kapellmeister seinerzeit als Solist vor 5 Jahren eingeführt. Mit eigenen Kompositionen trat Paul Maria aus Köln, den wir bis jetzt als äußerst geschickten Begleiter vielfach zu loben Gelegenheit hatten, zusammen mit Minnie Walter (Kölner Oper) und Hans Clemens (Kölner Oper) vor das Aachener Publikum. Frische und Natürlichkeit der Empfindung und ungesuchte Liebenswürdigkeit der Erfindung kennzeichnen die Lieder von Maria, deren Texte lyrisch oder heiter waren und dank der gereiften Vortragskunst von Frl. Walter und Herrn Clemens recht ansprechend wirkten. Eine Gruppe heiterer Lieder sang Herr Maria sogar selbst mit gut geschultem, wohltönendem Organ zur Laute, und die Einleitung zu seinem Programm bildete eine „Improvisation am Klavier", die formell zwar sehr frei ausfiel, im übrigen aber den Pianisten als erfindungsfreudigen, warmherzigen, impulsiv empfindenden Künstler kennzeichnete, der den herzlichen Beifall, der ihm zuteil wurde, voll verdiente. Ein Kammermusikabend des Gürzenich-Quartetts, Prof. Bram-Eldering, Konzertmeister Carl Cörner, Prof. Jos. Schwarz, Solovioloncellist Klein aus Düsseldorf (an Stelle des erkrankten Prof. Grützmacher) zusammen mit Frau Opernsängerin Dröll-Pfaff (Alt) (Düsseldorf) und Frl. Lulsdorff (Aachen) am Flügel brachte Lieder von Schubert, Beethoven, Brahms, Mahler und Reger, die von der Solistin mit nobelem und doch lebendigem Vortrag dargeboten wurden, die Stimme weist guten Fond und gute Schulung auf. Im Dmoll-Streichquartett von Schubert und im Quartett Op. 59 von Beethoven traten Herr Prof. Bram-Eldering und Herr Klein besonders hervor, das Zusammenspiel war gut. Ein Brahms-Abend des Städtischen Orchesters begann mit der „Tragischen Ouvertüre", deren Ausführung ihrem Interpreten, dem als besonderen Brahms-Kenner dazu berufenen Fritz Busch, alle Ehre machte. Frau Elly Ney van Hoogstraaten gab ihr Bestes in der Wiedergabe des Bdur-Konzerts: im ersten und zweiten Satze frappierten temperamentvolle Kraft, glanzvoll abgerundete Technik, großzügige Auffassung, im dritten Satze störte mich die Tonlosigkeit der Pianissimostellen. Der vierte Satz wurde unter ihren Händen ein echter Brahms voller Duft und Grazie und Herbheit. Endlosen Jubel löste die Cmoll-Sinfonie aus. Frau Birgitt Engel aus Berlin, die wir nach langer Pause wieder hörten, sang die bekannte Arie der Susanne aus Figaros Hochzeit und drei reizvolle Lieder mit Orchesterbegleitung von Gustav Mahler, die Lieder ganz entzückend, die Arie auch schön, aber an der Grenze der Langsamkeit. Dem Chor waren zwei sehr dankbare Aufgaben zugefallen: ein Mozartsches „Confitebor" und das liebenswürdigkindliche, gemütvolle „Offertorium pro festo sancti Johannis Baptistae", die beide gut gelangen und bei den Zuhörern ungeteilten Beifall fanden. Die köstliche Ouvertüre zum Barbier von Bagdad von Cornelius und Beethovens achte Sinfonie vervollständigten in glänzender Ausführung das schöne Programm des vorletzten Konzerts, dem als letztes die Johannespassion von Bach folgte. Aus der Zahl der Solisten seien besonders Frau Lotte Leonard (Sopran) aus Hamburg, Frl. Adelheid Wollgarten (Alt) aus Aachen, Herr Hofopernsänger Meader (Tenor) aus Stuttgart und Herr Hjalmar Arlberg (Baß) aus Leipzig hervorgehoben. Das Orchester, das in diesen Werken bekanntlich fortwährend in Anspruch genommen ist, erledigte seine Aufgabe vorzüglich; der Chor sang durchweg gut: sauber und ausdrucksvoll. Tadellos spielte im ersten Kammermusik-

abend der Woldthausen-Stiftung das Bandler-Quartett aus Hamburg, das wir in Aachen zum ersten Male bei dieser Gelegenheit hörten. Brahms Op. 51, Schuberts D moll-Quartett und die italienische Serenade von Hugo Wolf trugen jedes ein charakteristisches Gepräge, waren bis in die kleinsten Einzelheiten hinein liebevoll ausgearbeitet und auch recht gut phrasiert. Was im übrigen recht angenehm berührte, waren die ganz vorzüglichen Instrumente der Quartettvereinigung. Frau Ilona Durigo, die in dieser Saison zum zweiten Male sang, hatte sich neben Liedern aus dem Magelonenzyklus von Brahms solche von Othmar Schoeck gewählt. Schoecks Kompositionen machen keinen besonderen Eindruck, sind aber gut gearbeitet, zuweilen sind die Begleitungen interessanter als die Melodik der Lieder, die meist lyrische Texte als Unterlage haben. Am besten gelingt dem Komponisten ein etwas volkstümliches Gepräge, wie es seinem „Nachruf“ (von Eichendorff) eignet. M. Regers A moll-Klavierquartett Op. 133 und Mozarts Es dur-Klavierquartett wurden von den Herren Fritz Busch, Kapellmeister Dietrich (Aachen), Leo Fischer (Bratsche) aus Aachen und Gustav Thalan (Violoncello) aus Köln in vollendetem Zusammenspiel vorgetragen. Der dritte Kammermusikabend — beim vierten, an dem Frl. Emmi Leisner vorzüglich gesungen haben soll, war ich leider verhindert — zeichnete sich durch eine temperamentvolle Vorführung des herrlichen Schumannschen Es dur-Klavierquartetts Op. 47 aus, an dem Herr Musikdirektor Busch, Prof. Bram-Eldering, Konzertmeister Fischer (Aachen), Prof. Lamping (Violoncello) mitwirkten. Um eine würdige Wiedergabe des Beethovenschen Es dur-Quintetts Op. 16 mühten sich ferner Herr Willi Volk (Oboe), Emanuel Wißmann (Klarinette), August Pook (Fagott) und Richard Kuchenmeister (Horn). Die Brahms-Sonate in A dur Op. 100 von Herrn Brahm-Eldering war mir zu schulmeisterlich aufgefaßt.

Wie alljährlich, so boten auch dieses Mal die Volkssinfoniekonzerte eine vielseitige Anregung und einige recht gute Leistungen. Das Orchester brachte zwar nichts Neues, führte aber die alten bewährten Nummern: Haydn-Sinfonien, Mozart-Sinfonien, Beethoven-Sinfonien und Ouvertüren, eine entzückende Sinfonie von Joh. Chr. Bach und eine Suite aus Glucks Ballett „Don Juan“, so gut aus, als es eben der stark dezimierte bezw. ergänzte Orchesterkörper ermöglichte. An Pianisten lernten wir zunächst Herrn Inderau aus Barmen kennen, der bei einwandfreier mechanischer Technik den Inhalt des Es dur-Konzerts von Beethoven nicht zu erschöpfen vermochte, übrigens auch zu ängstlich am Tempo festhielt, denn jegliche Modifikationen fehlten. Frl. Maria Harf aus Köln gab mit Stücken von Chopin, Liszt und Gernsheim Proben einer gut ausgeglichenen, aber ausdruckslosen Technik. Herr Willy Eickemeyer, der Direktor des Jenaer Konservatoriums, hatte sich die Brahmssche F moll-Sonate, die Lisztsche H moll-Sonate (An Schumann) und Mozarts C moll-Fantasie gewählt. War schon Brahms nicht leicht zu verdauen, so war Liszt geradezu unglücklich getroffen: das Werk vermochte dem großen Publikum absolut kein Interesse abzugewinnen und wirkte endlos; für einen Teil dieser Wirkungslosigkeit muß allerdings Herr Eickemeyer verantwortlich gemacht werden, der zwar eine brillante Geläufigkeit und genügende Kraft besitzt, aber zu wenig Seele in seinen Vortrag zu legen wußte. Vielleicht war der Pianist auch weniger gut disponiert, denn bei anderer Gelegenheit leistete er ganz Ausgezeichnetes. Mathilde Stockhausen stellte sich uns als Sängerin mit einer liebenswürdigen, aber kleinen Stimme vor, bei der man den guten Willen stellenweise für die Tat nehmen mußte. Frl. Leonie Schwan aus Aachen hat kein übles Material, besitzt aber die Eigentümlichkeit, Crescendi und Decrescendi zu machen, die kurz hintereinander und unvermittelt voneinander getrennt ansetzen: es entstehen hierdurch fortwährend kleine Stöße, die unschön wirken. „Ruhe, meine Seele“ von Straus und das „Japanische Regenlied“ von Marx sang sie recht nett, die „Feldeinsamkeit“ war im Tempo verschleppt. Die Sopranistin Anne Marie Wachtmann aus Düsseldorf hatte zwar ein zartes Organ, aber viele Liebenswürdigkeiten im Vortrag, was ihr bei Liedern wie Schuberts „Musensohn“ und Schumanns „Aufträge“ sehr zustatten kam. Philippine Landshoff aus München erwies sich als eine geschmackvolle Sopranistin, die über einen nobelen Vortrag verfügt und deren Können sich in Arien von Mozart, Cimarosa und Gluck auch auf dem Gebiete des Koloraturgesanges trefflich bewährte. Das Rheinische Vokal-Quartett: Henny Wolf, die Kammersängerin Frau Kuhl-Dahlmann, Herr Schilbach-Arnold und Kammersänger Everts, sang in reicher Abwechslung Quartette und Sologesänge von Brahms, Haydn und H. Zilcher, von denen zumal des letztgenannten „Deutsches Volksliederspiel“, das dem Kaiser gewidmet ist, interessierte. Einzelheiten sind höchst charakteristisch vertont, rhythmisch interessant und wirksam; harmonisch sind seine Kompositionen reichlich kompliziert, und trotzdem in manchen der Stücke der Volkstoncharakter hervortritt, sind vielfach die Melodieschritte zu gesucht, und zwar an Textstellen, bei denen es durchaus nicht angebracht erscheint. Manchmal geht Zilcher der naturgemäßen Melodieführung geradezu aus dem Wege, wie könnte er sonst auf die Textworte: „Die Seele schwingt sich durch die Luft ins blaue Himmelszelt“ eine stufenweise absteigende Tonfolge bringen. Übrigens sind die Begleitungen, die von Herrn Prof. Uzielli aus Köln ausgeführt wurden, fast durchgängig sehr schön gesetzt. Herr Karl Rehfuß aus Frankfurt a. M. sang mit gut ausgebildeter Stimme, trefflicher klarer Aussprache und ausdrucksvollem Vortrage Schubert, Schumann und Wolf; sein Begleiter Herr Simon van Gelder aus Köln zeigte sich als perfekter Pianist in dem Scherzo aus der Brahmsschen F moll-Sonate, der „Herbststimmung“ von Chaminade und dem für den Konzertvortrag bearbeiteten Allegro burlesco aus Kuhlaus Op. 88 Nr. 3 von Reger. Damit auch die Freunde der Lautenvorträge auf ihre Kosten kommen, hatte man den von vorigem Jahre her noch im besten Andenken stehenden Willy Overzier aus Köln gewonnen, der mit seiner drastisch und mimisch packenden Vortragsweise und seinem äußerst angenehmen, wohlgeschulten Organ ein Volkssänger in des Wortes bester Bedeutung ist und außerdem auch auf eine anständige, nicht gar zu primitive Lautenbegleitung Wert legt. Eine Berliner Kammermusik-Vereinigung der Königl. Kapelle, bestehend aus den Herren Gülzow, Rembt, Gütter, Freund, Treff, Krüger und Kohl, vermochte als Ensemble nicht zu genügen und war im Vortrage eintönig; auf der Höhe stehend war dagegen der Klarinettist Leonard Kohl in einem Weberschen Capriccio für Klarinette und Streichquartett. Leider mußte wegen Zugverspätung gerade die Nummer ausfallen, die als Komposition eine Neuheit verhieß: zwei böhmische Rhapsodien (Manuskript) von Gülzow. Der städtische Chor beteiligte sich an den Volkssinfoniekonzerten mit a cappella-Chören, die unter der Leitung des Gymnasiallehrers Schiffer (Aachen) korrekt vorgetragen wurden. In Frau Lotte Ackers-Ulmer aus Hamburg schließlich stellte sich uns eine Violinkünstlerin vor, die, mit tiefem, musikalischem Empfinden ausgestattet, das Mozartsche A dur-Konzert ganz vorzüglich spielte.

Einen sehr genußreichen Abend verdankt Aachen dem Großherzoglich Mecklenburgischen Hofkapellmeister Prof. Willibald Kähler, der zum Besten der Ludendorffspende mit dem auf 77 Musiker verstärkten Theaterorchester, dem städtischen Gesangverein und dem Theaterchor Beethovens Neunte sowie das Vorspiel und den Karfreitagszauber aus dem Parsifal aufführte und uns damit Musterleistungen bot, die über jedes Lob erhaben waren.

Daß Aachen fast nach 4jähriger Pause eine kurze Opernsaison erleben durfte (vom Juni bis Ende August), verdanken wir dem Gastengagement von Hofkapellmeister Kähler mit ausgezeichnetem Schweriner Personal: so wurden uns die Entführung aus dem Serail, Mignon, Der fliegende Holländer, Freischütz, Troubadour, Meistersinger, Lohengrin, Tannhäuser, Tristan und Isolde und die Salome und einige kleinere Opern durchschnittlich recht gut vorgeführt. Neben Kähler betätigte sich als Vorbereitung auf seine Stuttgarter Tätigkeit Fritz Busch als Theaterkapellmeister. Es war erstaunlich, mit

welcher Geschicklichkeit und Geschwindigkeit sich dieser begabte Dirigent auch in diese Spezialtätigkeit, mit der er sich leider von den Aachenern verabschiedete, die ihn nur ungern scheiden sehen, hineingearbeitet hat.

Aus Berlin

Von Bruno Schrader

Mitte Oktober

Nachdem ich letzthin aus den sattsam bekannten Gründen meine kritische Laterne nur auf einige Sinfoniekonzerte richten konnte, mag ihr unzulängliches Licht diesmal den Kammermusiken und Solistenkonzerten zufallen. Da setzte am 15. September eine Unternehmung ein, die wohl nicht ihresgleichen haben dürfte: ein nur halber Zyklus von Kammermusikabenden, der gleichwohl sechszehn Konzerte umfaßt und bis Januar jeden Sonntag stattfindet. Ein ausgezeichnet eingespieltes und ausgeglichenes Klaviertrio gibt ihn im neuen Schubert-Saale, das sogen. Hekking-Trio mit Ilonka von Pathy am Klaviere und Irene von Dubiska am Violinpulte. Der dirigierende Violoncellist ist eben Anton Hekking, unser alter großartiger Violoncellmeister, der leider die Turbulenz des Lebens nicht mit derselben Virtuosität und Solidität wie sein Instrument zu handhaben verstand, nun aber in der hier waltenden Schubert-Stiftung einen neuen, festen Angelpunkt für sein Wirken gefunden hat. Der Programmentwurf für diese ersten sechszehn Abende ist sehr vielseitig und anregend. Da er auch den halb vergessenen Anton Rubinstein wieder zu Ehren bringen will, haben wir Hoffnung, daß er sich in der andern Saisonhälfte wohl auch der Meisterwerke eines Carl Reinecke, Joachim Raff, Joseph Rheinberger oder ähnlicher Größen annehmen werde. Am ersten Abend hörten wir nur Schubertsche Werke: das B dur-Trio, Lieder, die der Königl. Hofopernsänger L. van de Sande vortrug, und da Forellenquintett, alles in echt kammermusikalischer Ausführung, ohne das leidige Vortreten der Klavierpartie. Das dritte Konzert war ein Brahms-Abend, das vierte ein Beethoven-Abend, das, fünfte ein Sonatenabend mit Violoncellsonaten von Brahms, Beethoven und Rubinstein. Der Saal war jedesmal überfüll das Publikum enthusiasmiert. Auch die beliebten Kammermusikabende der Damen Ella Jonas-Stockhausen, E. von Voigtländer und Eugenie Stoltz-Premyslav begannen am 2. Oktober mit dem alten Erfolge. Eingangs hörte man hier ein knapp gefaßtes, dreisätziges D dur-Trio Op. 33 von Ewald Straesser, dessen echt musikalisches Wesen den anziehendsten Eindruck machte. Gleichzeitig konzertierte der in Weimar lebende Tondichter Gustav Lewin. Er ließ durch Selma vom Scheidt und Lena Lübke vortreffliche Lieder singen, in denen sich absolute Melodie und präzise Textdeklamation, charakteristische Ausprägung des Textinhaltes und positiv-musikalisches Wesen, gestützt auf eine reiche und anscheinend mühelose Erfindung, wundervoll vereinen. Auch ein dazwischen gespieltes Streichquartett in F dur nahm für den Tondichter ein, der darin ab und zu stark moderne Saiten rührt. Das maßvolle Werk gefiel besonders im Adagio und Scherzo, welch letzteres ein originelles, sehr anregendes Stück ist. Dieses sehr schwierig zu spielende, obwohl nirgends stilwidrige Streichquartett wurde von den Herren H. von Dameck, Albert Nagel, E. Urack und H. Hopf ausgezeichnet vorgetragen. Sie brachten zudem so viel äußere Klangschönheit hinein, daß der Tondichter, der seine Lieder selber begleitete, wohl zufrieden gewesen sein dürfte. Einen „Kammerabend alter Meister“ gab am 11. Oktober die Geigerin Frieda Mosheim. Man hörte da, leider mit dem geist- und seelenlosen Cembalogeklimper, eine Violinsonate von Tartini, das Trio für Flöte, Violine und Cembalo aus Bachs „Musikalischem Opfer“, eine Violinsonate von Haydn, alte Cembalosolostücke, eine Violinsonate von Leclair und ein Trio für Oboe, Violine und Cembalo von Händel, ein reichhaltiges und vielseitiges Programm, dessen Ausführung den Beteiligten ungeteilte Anerkennung verschaffte. Der erste Kammermusikabend von Else Hennig und Alphons Jansen interessierte durch die Uraufführung einer Violoncellsonate in F moll von Hugo Kauder (geb. 1888 in Wien), die ebenfalls durch ein positiv-musikalisches Wesen glänzte. Von ihren drei Sätzen ist der mittlere eine Humoreske und ein originelles Meisterstück der Art. Der Violoncellist erfreute uns durch einen vornehmen, weichen und vollen Ton, der aber oft im Klaviergedröhn der Partnerin unterging. Als Violoncellsolisten gaben Else Hilger und Felix Robert Mendelssohn erfolgreiche Konzerte ohne Orchester, als Violinistin Dolores Maaß. Letztere führte dabei drei neue Stücke von Hugo Kaun ein. Den Höhepunkt der diesmaligen Violinkunst stellte aber das Spiel Alexander Fiedemanns dar. Da dieser Meister fast nur als Quartettgeiger zu hören ist, überraschte er als Solist um so mehr. Hier vereinte er die höchste Virtuosität mit größter musikalischer Gediegenheit. Für letztere sprach schon das Programm, das er mit dem philharmonischen Orchester ausführte: Konzerte von Spohr, Mendelssohn und Beethoven. Schon die ruhige Sicherheit, mit der hier in Spohrs D moll-Konzerte (Nr. 9) der beginnende schwierige chromatische Lauf aufstieg, versprach vieles, was dann der weitere Verlauf des Abends glänzend hielt. Jedenfalls gehört Alexander Fiedemann zu den ersten lebenden Geigern. Mit den Philharmonikern konzertierte ferner der beliebte Günstling der Hofkreise, Bronislaw Hubermann. Er begann seinen Abend mit Dvořáks A moll-Konzerte. Ferner der Pianist Jascha Spiwakowski, der in einem längeren Zyklus die wichtigsten Klavierkonzerte vorführen will und uns deshalb noch näher beschäftigen wird; sodann die noch halb kindliche Fela Roonfeldt, die viel zu versprechen scheint. Mit dem Blüthner-Orchester aber Else Merkert-Küpper, eine neue, aber durchaus routinierte Erscheinung, die u. a. Hugo Kauns Klavierkonzert (Es dur Op. 50) vortrug. Leider spielte ihr der Dirigent dabei solche Streiche, daß das musikalisch wie klavieristisch gleich wertvolle Werk mehr als einmal in die Brüche ging. Dirigenten, die sich den Solisten nicht dienend anpassen können, sondern selber dabei als solche in die Erscheinung treten wollen, sollten sich doch auf die Orchestersolonummern, auf die Ouvertüren und Sinfonien beschränken und die Begleitung der Konzerte nach alter Sitte den Konzertmeistern überlassen, soweit diese noch dazu fähig sind. Aber gerade unsere berühmten Dirigenten sind hier oft die unbrauchbaren. Ich erinnere mich z. B. noch sehr gut, wie R. Strauß dem ausgezeichneten und durch und durch musikalischen Pianisten Waldemar Lütschg im Königl. Opernhause den Schluß von Beethovens Es dur-Konzert dadurch verdarb, daß er sein eigenes, höchst subjektives Tempo an Stelle des vom Spieler vertretenen Beethovenschen setzen wollte. So etwas macht P. Scheinpflug, der Dirigent besagten Abends, leider auch

Die Reihe der Pianisten, die ohne Orchester konzertierten, erschien wieder lang. Darin waren der hochbegabte Knabe Arrau und der altbewährte Max Pauer. Auf des ersteren Programme standen die als Hexandron bekannten Variationen über den Puritaner Marsch mit der falschen Erläuterung, daß sie bei der Fürstin Belgiojoso „improvisiert“ worden wären Sie sind vielmehr von den sechs Beteiligten vorher komponiert und dann auf einer Wohltätigkeitsveranstaltung vorgetragen worden. Liszt versah das Werk auch mit einer Orchesterbegleitung und gab es noch 1870 für zwei Klaviere heraus. Das und alles Weitere hätte der Mentor des Knaben richtig aus Ramanns Lisztbiographie (I, 438 f.) entnehmen können. Berlins neuer Stern, der junge Kempf, gab einen Bach-Abend, an dem er halbpart Klavier und Orgel spielte. Sein Orgelspiel steht entschieden höher als sein Klavierspiel. Ebenfalls im Blüthnersaale konzertierte der Orgelvirtuose Drwenski. Auf seinem Programme, in das Cläre Dux von der Königl. Oper durch ihre Gesangsvorträge Abwechslung brachte, interessierten besonders Stücke Joseph Rheinbergers und des für die Kunst zu früh verschiedenen Nordländers Hägg. Dagegen war das „erste ordentliche Konzert“ der „Gesellschaft der Orgelmusikfreunde“ in der Kirche. Es wurde vom Organisten Adolf Schuetz unter Mitwirkung des bekannten Sängers Georg A. Walter gegeben. Sänger und Sängerinnen waren mit eigenen Konzerten unglaublich zahlreich vertreten. Berühmte wie auch solche, die's erst werden

wollen. Unter ersteren erwähne ich den Kammersänger Brodersen, der Schubertsche und Pfitznersche Lieder sang. Die Schubertschen wurden stark durch Wüllnerei, durch Operngrimassen entstellt, die ich früher bei den Konzertvorträgen dieses Sängers nicht bemerkt habe; die Pfitznerschen waren so gut ausgewählt, daß auch der mehr konservativ gerichtete Hörer zu einem reinen Kunstgenusse kam. Von der zweiten genannten Art der Liederabendmenschen erwähne ich nur Johanna Collens, weil sie durch ein verständig kurzes Programm andern zum Muster dienen soll. Das enthielt nämlich nur zehn Lieder von Mozart, Weber, Liszt, Wilm, Münch, Ph. Gretscher, Schilling und Ernst Boehe, war also auch in der Auswahl vorteilhaft von andern unterschieden. Am besten wird aber das Problem dieser Liederabende gelöst, wenn sich dabei mehrere Konzertgeber zum Heile ihrer Portemonnaies wie dem ihres Publikums vereinigen. In diesem Zusammenhange mag noch der Brahms-Abend des Stuttgarter Vokalquartetts der Kammersängerinnen Tester und Diestel sowie der Konzertsänger Ackermann und Feuerlein rühmend erwähnt sein. Leider war sein Programm mit 25 Stücken ausschließlicher Singerei wieder zu lang. Der alte Fehler!

Aus Nordhausen

Von Dr. H. Reichel Anfang Juli

Seit der Berufung des neuen städtischen Kapellmeisters Hans Maier ist ein frischer Zug in unser Musikleben gekommen. Zwar machen sich auch hier die Schwierigkeiten der Kriegszeit empfindlich bemerkbar, trotzdem gelang es, im vorigen Winter vier große Konzerte und zwei Kammermusikabende mit guten Solisten zu bieten. In den Orchesterkonzerten herrschten die älteren Meister vor, von deren Werken so manches, was unverdient der Vergessenheit anheimfiel, mit gutem Erfolg zu neuem Leben erweckt wurde. Aus den reichhaltigen Programmen seien hervorgehoben Händels Concerto grosso Nr. 10, Haydns 12. Sinfonie, Mozarts Serenade Nr. 6 für zwei kleine Streichorchester (neben der Jupitersinfonie) und Schuberts 5. Sinfonie. Alle Aufführungen standen — trotz fast ständig wechselnder Orchesterbesetzung, da stets andere Aushilfen herangezogen werden mußten — unter einem guten Stern und legten Zeugnis ab für das tüchtige Können des Kapellmeisters Maier. Von Solisten hörten wir zunächst Joseph Lhévinne (Berlin), der mit Beethovens erstem Klavierkonzert (Op. 15) bei unserm ziemlich verwöhnten Publikum wohlverdiente Beifallsstürme entfesselte. Im zweiten Konzert wollte Alice Bardos (Budapest) Mendelssohns Violinkonzert spielen, infolge ungünstiger Zugverbindungen konnte sie aber Nordhausen nicht erreichen, so sprang denn in letzter Stunde Ferdinand Plümer (Sondershausen) mit Hegars Violinkonzert ein, einem liebenswürdigen Werk, das indes die Verwandtschaft mit seinen Vorfahren nicht verleugnet. Von den Sängerinnen vermochte Elisabeth Matthei (Berlin) noch nicht alle Ansprüche zu erfüllen, die man billigerweise stellen muß. Ihre sehr geschmackvoll zusammengestellten Vorträge kamen infolge technischer Mängel und fehlender geistiger Vertiefung nicht recht zur Geltung. Dagegen erbrachte Paula Weber, die stimmgewaltige Altistin des Deutschen Opernhauses in Charlottenburg, den Beweis, daß eine Bühnensängerin bei regem Interesse auch auf dem Konzertpodium ehrenvoll bestehen kann. Von den beiden Kammermusikabenden war der erste nordischen Meistern gewidmet. Emmy Maier-Graue (Klavier) und Hans Maier (Violine) brachten Sonaten von Grieg und Sjögren sowie eine Romanze von Sinding in vorzüglich ausgefeiltem Vortrag zu Gehör; den vokalen Teil bestritt mit Liedern von Grieg, Sinding, Wiklund und Sibelius unsere heimische Sopranistin Elisabeth Reichel. Der zweite Abend gehörte Brahms und brachte neben der Sonate Op. 108 das Quartett Op. 25, von Hans Maier (Violine), Ferdinand Plümer (Viola), Albert Schilling (Cello) und Emmy Maier-Graue (Klavier) mit wunderbarem Gelingen gespielt. Als Solist wirkte Prof. Albert Fischer (Sondershausen) mit und fesselte besonders durch die Magelone-Romanzen. — Daneben bot der Konzertverein vier Konzerte. Da unbegreiflicherweise ein Zusammenwirken des Vereins mit dem Städtischen Orchester — das Natürliche und Nächstliegende — nicht möglich zu sein scheint, brachten diese vier Abende nur das Auftreten von Solisten. Dafür bemühte man sich, etwas in „Sensation“ zu machen. Wenigstens sah gleich der erste Abend darnach aus: Richard Strauß erschien am Flügel und begleitete einige Gruppen seiner Lieder, die Bronsgeest sang. Alles war pflichtschuldigst begeistert, Strauß nun auch einmal gesehen zu haben — so manchem aber wäre eine andere Aufmachung des Abends lieber gewesen, denn in der gebotenen Form war's nur ein „gesellschaftliches Ereignis“. Vielversprechend dagegen war das Auftreten der Geschwister Viëtor mit Vorträgen auf zwei Klavieren. Das Wille-Quartett aus Dresden erfreute uns mit Quartetten von Schumann (Op. 41 Nr. 1), Beethoven (Op. 18 Nr. 2) und Schubert (op posth. „Der Tod und das Mädchen“). Zuletzt sang Birgitt Engell Lieder von Mendelssohn, Schubert, Schumann und Brahms mit schöner Stimme und mit Vortragstalent, ohne jedoch die Bühnensängerin ganz zu verleugnen; leider litten ihre Vorträge teilweise empfindlich unter der harten Begleitung Erwin Heys. — Mit der geistlichen Musik war es gegen frühere Jahre schwach bestellt. Der Frühsche Gesangverein, der unter Musikdirektor Lindenhans Leitung sonst alljährlich mindestens zwei Oratorien aufführte, begnügte sich mit kleineren Chorwerken, die auch die sonst gewohnte Vollendung vermissen ließen. Sein letztes Konzert brachte Pergoleses „Stabat mater“ und zwei Bachkantaten, in denen als Solisten Ilse Helling-Rosenthal (Leipzig), Anna Hardt (Hamburg) und Albert Fischer (Sondershausen) mitwirkten, doch verließ man das Konzert mit sehr geteilten Empfindungen. Auch die Darbietungen des tüchtigen Organisten der Petrikirche, Sbach, der nun nach Magdeburg berufen ist, waren seltener, besonders hörten die wöchentlichen Feierstunden bald auf, die sich im Jahre vorher eines regen Zuspruchs erfreuten und, öfters durch Gesang (Elisabeth Reichel) belebt, reiche musikalische Anregungen vermittelten. Doch gab's auch auf diesem Gebiete so etwas wie eine Sensation, indem Lula Myß-Gmeiner, Prof. Woldemar Meyer und Erna Lewin-Träger (Orgel) sich zu einem Kirchenkonzert vereinten, in dem sich die junge Organistin neben den beiden Berühmtheiten gut zu behaupten wußte. — Selbständige Konzerte veranstalteten die sympathische Konzertsängerin Elfriede Lindner (Berlin) sowie die Herren Natterer, Lippisch, Bochröder und Patzak von der Koburger Hofkapelle, die Beethovens Streichquartette Op. 18 Nr. 6 und Op. 59 Nr. 1 nahezu vollendet zur Wiedergabe brachten, leider vor fast leerem Saale. Dagegen hatte Hermann Gura ein volles Haus. Zeigt seine Stimme auch schon deutliche Spuren des Verfalls, so fesselt doch immer noch seine großzügige, bewundernswerte Gestaltungkraft, die an jenem Abend besonders zur Geltung kam, da er nur Löwe-Balladen sang. Eine Reihe anderer Konzerte sind der Erwähnung nicht wert.

Neben diesen reichen Gaben des Konzertlebens wies auch das Theater, das Nordhausen mitten im Kriege bekommen hat, fast stets ausverkaufte Häuser auf. Meist wurde das gesprochene Drama gepflegt, daneben kamen in der eigentlichen Spielzeit einige Operetten (Schwarz, Glücksmädel, Nedbal, Polenblut, Kollo, Drei alte Schachteln und das unvermeidliche Dreimäderlhaus) zur Aufführung, die trotz meist unzulänglicher Gesangskräfte über ein Viertel sämtlicher Aufführungen der Winterspielzeit bestritten. Doppelt wohltuend wirkte es daher, daß es gelungen war, für Mai und Juni die Magdeburger Oper zu einem Gastspiele von sechs Wochen zu gewinnen. Als Bühnenleiter kam der Oberspielleiter Theo Raven mit, der trotz der beschränkten Mittel der jungen Bühne fast durchweg Hervorragendes leistete. Die musikalische Leitung des Gastspiels führte Kapellmeister Hans Döring aus Magdeburg. Er hatte mit erheblichen Besetzungsschwierigkeiten des Orchesters zu kämpfen, stand wohl auch zum ersten Male vor der Aufgabe, größere Opern zu leiten, daher mußte mancher

Wunsch unerfüllt bleiben. Zwar rein äußerlich genommen, klappte meist alles, aber ein tieferes Eindringen in den geistigen Gehalt und ein entsprechendes Nachschaffen wurde vermißt. Im ganzen brachte die Spielzeit 14 Opern, die, wenn man so will, an einigen charakteristischen Beispielen ein ungefähres Bild der Entwicklung der Oper im letzten Jahrhundert geben konnten. Leider hatten die hiesigen maßgebenden Stellen trotz unzulänglicher szenischer und orchestraler Mittel auch auf Wagneraufführungen bestanden. Wie zu erwarten war, wurden denn diese Aufführungen (Walküre, Siegfried) trotz guter Solisten zu einer Versündigung am Erbe Wagners, begangen wahrscheinlich zum höheren Ruhme der Stadt Nordhausen, allwo der auf diesem Gebiet herrschende Dilettantismus auf diese Weise auch etwas für die Kunst tun wollte! Sonst war die deutsche Entwicklungsreihe vertreten durch Mozart (Figaro), Beethoven (Fidelio), Weber (Freischütz), Lortzing (Waffenschmied), Nicolai (Lustige Weiber), Flotow (Martha). Als Probe italienischer Opernkunst brachte man Verdis Troubadour, während Auber (Fra Diavolo), Maillart (Glöckchen des Eremiten), Offenbach (Hoffmanns Erzählungen), Strauß (Fledermaus) die französische komische Oper und ihre Entwicklung zur Operette verdeutlichen konnten. Als Vertreter der Gegenwart erschien d'Albert (Tiefland). Die Solisten der Magdeburger Oper leisteten im allgemeinen Vorzügliches, sie haben hoffentlich dank ihrer trefflichen stimmlichen Mittel hier geschmacksverfeinernd gewirkt. Von den sogen. ersten Kräften aus Magdeburg ließ sich der Heldentenor Fritz Dub als Siegmund, Siegfried und Pedro hören; seinem ausgezeichneten Spiel entsprach allerdings der stimmliche Eindruck nicht immer. Die hochdramatische Sängerin Paula von Florentin-Weber trat als Brünnhilde und Fidelio auf, ohne neue Offenbarungen zu bieten, überraschte uns dann aber noch durch eine sehr feine Giulietta im 2. Akt von „Hoffmanns Erzählungen". Die jugendliche dramatische Sängerin Margarethe Elb entzückte das Publikum durch einige berückend schöne Töne in den oberen Lagen, dem Kenner blieben jedoch so mancherlei stimmliche Mängel nicht verborgen, auch durch ihr Spiel vermochte sie nicht zu fesseln. Besonders angenehm fiel dagegen die Altistin Liddy Philipp-Locke auf durch sehr vielseitige, darstellerische Begabung und gute, vorzüglich geschulte stimmliche Mittel. Das Koloraturfach vertrat Marie Mayer-Olbrich mit viel Geschick und liebenswürdigem Spieltalent. Als Soubretten traten die Geschwister Fanny und Poldi Sedlmayer mit wechselndem Erfolg auf. Durch einen prächtigen, mühelos bis zu den höchsten Lagen aufsteigenden lyrischen Tenor riß August Gesser die Zuhörer hin. Von seinen mannigfachen Leistungen seien der Florestan, Fra Diavolo und Max (im Freischütz) besonders hervorgehoben. Auch der Spielbariton Willy Niering glänzte durch sehr schöne stimmliche Mittel, sein Almaviva und die vier Bösen in Hoffmanns Erzählungen waren vorzügliche Leistungen, zuletzt ging er auch an den Sebastiano, der ihm auch recht gut gelang, allerdings mutete er damit der Stimme zuviel zu. Die Baßpartien vertraten Kammersänger Franz Schwarz mit sehr edler, wohlgepflegter Stimme, die sowohl beim Wotan und Wanderer als auch beim Plumkett und Falstaff aufs beste zur Geltung kam, ferner Hans Springert, eine noch junge Kraft mit prachtvoller Stimme, die noch viel Gutes erwarten läßt, sein Krespel, Figaro und Kaspar waren jedenfalls Proben eines starken Talents, endlich Richard Richter für Buffoaufgaben. Ein sehr feiner Künstler ist endlich der Tenorbuffo Heinrich Esser, der stimmlich recht gut abschnitt, vor allem aber schauspielerisch hervorragend war, eine durch und durch musikalische Natur, deren Spiel sich denn auch stets aufs beste dem Orchester anschmiegte, das zeigte nicht nur sein Mime im „Siegfried", sondern auch z. B. die vierfache Aufgabe in „Hoffmanns Erzählungen", der Basilio im Figaro u. a. m. — Alles in allem bedeutete die Opernspielzeit eine würdige Krönung des an guten Gaben gewiß reich gesegneten Musikwinters.

Aus Osnabrück

Von H. Hoffmeister

Anfang Juli

Vor dem Kriege war in der Regel mit dem letzten Konzert unseres Musikvereins, etwa zum 1. April, die offizielle winterliche Konzertsaison zu Ende, und nur die üblichen Konzerte der Militär- und sonstiger Kapellen markierten im wesentlichen das musikalische Leben unserer Stadt im Sommerhalbjahre. In diesem Jahre aber wurden wir auch noch nach Schluß der winterlichen Konzertperiode durch mehrere wertvolle Aufführungen erfreut, über die zu berichten ich mich verpflichtet fühle. Zunächst gab die Bremer Oper mit dem vereinigten philharmonischen und Stadttheaterorchester in unserm Theater einen Richard Wagner-Abend. Zur Aufführung gelangten einige der schönsten Szenen aus dem „Nibelungenring". Als Einleitung dazu spielte das Orchester unter Manfred Gurlitts Leitung das Vorspiel zu den „Meistersingern". Hierauf folgten in szenischer Darstellung der erste und dritte Aufzug aus der „Walküre" und der dritte Akt aus „Siegfried". Als Darsteller wirkten darin in vollendeter Form: Georg Becker als Siegmund und Siegfried, Willy Bader als Hunding, Paul Stiegler als Wotan, Hanna Dewern als Sieglinde und Bertha Pfeilschneider als Brünnhilde. Zum Schluß der Vorstellung erklang der Trauermarsch aus der „Götterdämmerung". Lebhafter Beifall und Hervorruf durchbrauste das volle Haus und belohnte alle Mitwirkenden für den bereiteten hohen Kunstgenuß.

Sodann bot uns Graf Heinrich Wesdehlen ein Klavierkonzert von großem Wert. Der Künstler, der sich bereits im vorigen Jahre vorteilhaft hier eingeführt hatte, ist nicht nur ein bedeutender Virtuose, sondern auch ein feinsinniger Spieler, dessen Bestreben den einzigen Zweck hat, durch sein Spiel dem Hörer die Gedanken und Absichten des Komponisten klar zu übermitteln. Ob ihm dies bei den für Klavier durch Busoni übertragenen Orgelchoralvorspielen von J. Seb. Bach gelang, bleibe dahingestellt. Besser schon erreichte er es in den Brahmsschen Händel-Variationen mit der kraftvollen Schlußfuge und in der Hmoll-Sonate von Fr. Liszt, am glänzendsten jedoch in Schumanns Kinderszenen, wo er in jeder einzelnen Nummer den Dichterkomponisten in durchaus charakteristischer und sehr verständlicher Weise zu uns reden ließ. — Hermann Gura weiß sich noch immer als geschätzten Balladensänger und vorzüglichen Loewe-Interpreten zu behaupten. Sein Loewe-Balladenabend brachte ihm ein volles Haus und reichen Beifall. Meist waren es weniger bekannte und nicht oft gesungene Balladen ernsten und heiteren Inhaltes, die er diesmal vortrug, in denen er aber doch in charakteristischer und ausdrucksvoller Weise zeigte, welche Schätze edler Sangeskunst auch in diesen Balladen enthalten sind. Als sein Begleiter am Flügel fungierte der Pianist Leopold Spielmann als wirksamste Stütze höchst gewandt und stilgerecht. — Nicht unerwähnt wollen wir lassen einen Opernabend, den der frühere Heldentenor unseres Stadttheaters, Carl Hein, im Verein mit Margarete Falk vom Hoftheater in Darmstadt und dem Pianisten Friedrich Brinkmann veranstaltet hatte. Verschiedene Einzelgesänge und Duos aus Opern älterer und jüngerer Komponisten kamen wirkungsvoll zum Vortrag und lösten reichen Beifall aus. — Das gleiche kann ich auch von einem Abend berichten, den drei stadthannoversche Künstler: Bram Meynadier, Käte Nagel und Pianist Karl Deintal, hier gaben und an dem der erstgenannte Künstler durch den vorzüglichen Vortrag von Strauß' „Enoch Arden", die Sängerin durch vollendete Darbietung verschiedener Lieder und der Pianist durch sehr gewandte und dezente Begleitung der Vorträge sich hervorragend auszeichneten. — Eine große Freude war es für Osnabrücks musikliebendes Publikum, die Kapelle unseres heimischen Regiments Nr. 78 nach vierjähriger Abwesenheit im Felde gegen Ende Juli hier wieder begrüßen und ihren schönen Vorträgen lauschen zu können. Die Kapelle, über deren Tüchtigkeit ich schon vor dem Kriege in meinen

Berichten über unsere Musikvereinskonzerte und Opernaufführungen im Theater stets nur Lobendes zu sagen hatte, erhielt samt ihrem Leiter, Obermusikmeister Schellbach, einen vierwöchigen Heimaturlaub und erfreut uns nun mit vortrefflichen Konzerten, deren Ertrag zum Teil der Kriegshilfe zufließt. Daß diese Konzerte sich eines ungemein starken Besuchs zu erfreuen haben, bedarf kaum der Erwähnung.

Rundschau

Konzerte

Berlin Die Reihe der Chorkonzerte in Berlin eröffnete der Philharmonische Chor unter Leitung von Siegfried Ochs mit einer glänzenden Aufführung von Haydns „Schöpfung". Die Chöre waren bis in die kleinsten Einzelheiten plastisch und tonschön ausgearbeitet, und im Orchester blühten all die holden Wunder auf, die ein genialer, spontan und naiv Schaffender da hineingeheimnist hat. Für die Geschmacksbildung des großen Publikums ist eine solche Musik gerade in der Jetztzeit von erzieherischer Bedeutung. In der Sopranpartie bot Lotte Leonhard eine stimmlich zarte, gesangstechnisch vortreffliche Leistung von anmutigem Ausdruck. Ausgezeichnet fand Georg Maikl sich mit dem Tenorsolo ab. Daß es mit einem prachtvollen Organ im Oratoriengesange nicht getan ist, bewies der Baß Michael Bohnens. Seine Stimme erwies sich für die äußerste Schmiegsamkeit erfordernde Partie als zu schwer, was er durch eine übertriebene Artikulation auszugleichen bestrebt war. In den solistischen Ensemblesätzen machte sich die Ungleichheit der drei Vertreter unvorteilhaft bemerkbar. Es ist neuerdings üblich, daß die Solisten zu den Orchesterproben niemals vollzählig erscheinen, sie halten es für durchaus genügend, wenn jeder seine eigene Partie für sich studiert. Auf diese Weise gerät das Soloensemble allmählich in Verfall, und der beste Dirigent kann in der Aufführung hier keinen Ausgleich schaffen. K. Schurzmann

Kreuz und Quer

Bayreuth. Kapellmeister Karl Müller, der allen Mitwirkenden und Besuchern der Bayreuther Festspiele bekannte Leiter der dortigen Stilbildungsschule, ist im Alter von 40 Jahren gestorben. 1898 berief ihn Frau Wagner aus Elberfeld nach Bayreuth, wo er Knieses Nachfolger wurde. Bis 1911 leitete er die musikalischen Vorbereitungen der Bayreuther Bühnenfestspiele.

Berlin. Die Deutsche Bühnengesellschaft beabsichtibt, für eine Neuordnung der Gagen einzutreten. Es haben sich im Kriege unsichere Zustände entwickelt, und man wünscht eine endgültige Reform auf diesem Gebiete herbeizuführen. In der nächsten Zeit soll in Berlin eine Versammlung der dort verkehrenden Bühnenkünstler stattfinden, die sich besonders mit den Berliner Verhältnissen beschäftigen wird.

— Slevogts bekanntes Bild d'Andrades, genannt „Der weiße Don Juan", das vor einiger Zeit in der Berliner Wohnung des Sängers gestohlen worden war, wurde von einem Unbekannten in München zum Kaufe angeboten. Der Verkäufer wurde verhaftet.

Bochum. Musikdirektor Rudolf Hoffmann, der Wert darauf legt, das Bochumer Konzertleben durch örtliche Erstaufführungen wenig bekannter Tonwerke zu befruchten, hat jüngst mit dem Christuskirchenchore Lortzings Oratorium „Die Himmelfahrt Christi" zu eindrucksvoller Wiedergabe gebracht. In demselben Konzerte fand R. Hoffmanns 117. Psalm die Uraufführung. Die Bochumer Zeitung schreibt: Die Führung der Stimmen deutete unzweifelhaft darauf hin, daß der Komponist mit allen musikalischen Gesetzen vertraut ist. Die Einflechtung des langsamen Mittelsatzes in den Hymnenrahmen schuf einen feinen Gegensatz von der Lobpreisung zur Gottergebenheit. Der fugierte Allelujaschluß und die Krönung durch den von Knabenstimmen getragenen cantus firmus Lobe den Herrn" wirkten packend auf die Hörer.

Danzig. Der Pianist und Musikschriftsteller Prof. Karl Fuchs, der sich namentlich als Vertreter der Riemannschen Phrasierungslehre bekannt gemacht hat, beging seinen achtzigsten Geburtstag.

Dessau. Das Dessauer Hoftheater wird die dramatische Dichtung „Phryne" von W. Matthiä, Musik von F. Mikorey, im Januar zur Uraufführung bringen.

Erfurt. Im Erfurter Stadttheater hatte die Operette „Eine Walzernacht" von H. Bachwitz und Br. Decker, Musik von Rudi Gfaller, bei der Uraufführung Erfolg.

Graz. Im Grazer Konzertsaale kam es zu einer Volksabstimmung über die Preischöre zum „Bannerliede des Roten Kreuzes". Über Vorschlag der Preisrichter, die von über hundert Vertretungen der Dichtung Franz Seelichs drei als die verhältnismäßig besten bezeichnet hatten, wurde es dem Volke überlassen, welche ihm am besten „behage". Es entschied sich nach Aufführung durch den „Steirischen Sängerbund" für die Vertonung von Karl Hieß. — Hier brachte G. v. Weis-Osthorn mit dem Deutschakademischen G.-V. „Gothia" Brahms' „Schicksalslied" und Beethovens „Neunte" zur Aufführung. Der hehre, echt deutsche Idealismus der Werke übte angesichts der Zeit auf die bitter ernste Gemütsstimmung eine um so tiefere Wirkung aus. J. Sch.

Hamburg. Hier starb Marie Joachim, eine Tochter von Josef und Amalie Joachim, die früher als Sängerin der Bühne angehörte und dann als Lehrerin wirkte.

Kopenhagen. Zum ersten Male hat der holländische Sänger Jacques Urlus hier gesungen, sowohl in der Oper („Tannhäuser", „Cavalleria" usw. als im Konzertsaal. Er gewann das Publikum ganz für sich, vielleicht mehr doch durch seine schöne, noch wohl erhaltene Stimme und seine glänzende Technik als durch Gemütstiefe oder Vortragsnuancen. Sein Bühnenauftreten begleiteten zahlreiche Hervorrufe. — Großen Erfolg hatte der Berliner Domchor unter Prof. Rüdel, sowohl seine Konzerte in der Kirche als im Konzertsaal waren lange im voraus ausverkauft. Der Chor ist ein Liebling des Kopenhagner Musikpublikums geworden. — Die Königl. Oper hat sich bisher nur eine Neuheit geleistet, und zwar die im Grunde wenig bedeutenden 2 Akte von Massenets „Therèse". In Vorbereitung ist eine neue (und erste) Oper von Axel W. Gade (einem Sohn Niels Gades): „Venezias Nacht". W. B.

Leipzig. In Raschwitz bei Leipzig starb der ehemalige Weimarische Hofopernsänger Dr. Wilhelm Stigler im Alter von 72 Jahren.

München. Für die Münchener Hofoper wurde Gabriele Englerth vom Wiesbadener Hoftheater verpflichtet.

— In der bayrischen Akademie der Wissenschaften berichtete Prof. Dr. Sandberger über eine handschriftliche deutsche Orgeltabulatur in der Königl. Regierungsbibliothek zu Ansbach, die den größten Teil der 1679 in Ansbach aufgeführten Oper „Die triumphierende Treue" des Nürnberger Komponisten Johann Löhner enthält. Die Untersuchungen sollen mit anderen über die Geschichte der älteren Nürnberger Oper im ersten Heft des Archivs für Musikwissenschaft vom fürstlichen Institut für Musikwissenschaft zu Bückeburg herausgegeben werden.

Paris. Charles Lecocq, der Komponist der Operetten „Madame Angot", „Der kleine Herzog" und „Giroflé-Girofla", ist im Alter von 86 Jahren in Paris gestorben.

Riga. In Riga wurde die erste Oper in lettischer Sprache eröffnet, und zwar mit dem Fliegenden Holländer von Wagner.

Wien. In der Wiener Volksoper erlebte die Oper „La Vallière", Text von Bruno Warden und J. M. Welleminsky, Musik von Max v. Oberleithner, die Erstaufführung. Die Oper spielt in der Rokokozeit. Die Heldin ist die Hofdame La Vallière, die nach langjährigem Zusammenleben mit Ludwig XIV. ins Kloster geht. Die abwechslungsreiche Handlung und die angenehme Musik brachten der Oper ihren Erfolg.

Leipziger Konzerte

7. November: 5. Gewandhauskonzert
8. November: Kolbe, Konzert, Kaufhaus
10. November: J. Pembaur, Beethoven-Abend, Alberthalle
11. November: Dresdner Trio, Kaufhaus; Reimann—Casini—Wehle, Konzert, Auguste-Schmidt-Haus
12. November: Gesellschaft der Musikfreunde, Alberthalle
14. November: 6. Gewandhauskonzert
16. November: C. Ansorge, Beethoven-Abend, Kaufhaus
17. November: T. Lambrino, Chopin-Abend, Kaufhaus

Der heutigen Nummer liegt ein **Prospekt der Hahnschen Buchhandlung in Hannover** bei, auf den wir unsere Leser besonders aufmerksam machen.

Verantwortl. Schriftleiter: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes, Leipzig. — Verlag von Gebrüder Reinecke, Hof-Musikverlag in Leipzig, Königstraße 2. — Druck von Robert Noske, Borna-Leipzig.

Neue Zeitschrift für Musik

Begründet 1834 von ROBERT SCHUMANN

Seit 1. Oktober 1906 vereinigt mit dem »Musikalischen Wochenblatt«

Unabhängige Wochenschrift für Musiker und Musikfreunde

85. Jahrgang Nr. 46|47

Jährlich 52 Hefte. — Abonnement vierteljährlich M. 2.50. Bei direkter Frankozusendung vom Verlag nach Österreich-Ungarn noch 75 Pf., Ausland M. 1.30 für Porto.

— Einzelne Nummern 40 Pf. —

Schriftleitung: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes

Hauptgeschäftsstelle und Verlag: Gebrüder Reinecke, Hofmusikalienverleger

Fernsprech-Nr. 15085 LEIPZIG Königstraße Nr. 2.

Donnerstag, den 21. Nov. 1918

Zu beziehen durch jedes Postamt, sowie durch alle Buch- und Musikalienhandlungen des In- u. Auslandes.

Anzeigen: Die dreigespaltene Petitzeile 30 Pf., bei Wiederholungen Rabatt. Der Verlag des Blattes, sowie jede Annoncenexpedition nimmt solche entgegen

Johann Gallus Mederitsch

Von Alexander Fareanu

Von den vielen Personen, die auf den Dichter Grillparzer einen Einfluß ausübten, wurde keine von den Historikern so vernachlässigt wie sein Klavierlehrer Gallus Mederitsch. Dieser hätte um so mehr eine gebührende Würdigung verdient, als er auch als Komponist nicht unbedeutend war. Jedoch man übersah ihn, und heute wissen nur noch wenige Fachforscher von seiner Existenz. Seine Musik aber ist in Archiven vergraben, und es kümmert sich kein Mensch um sie. Da die auf ihn bezüglichen Artikel in den Musiklexika meistens falsche Daten enthalten, so sehe ich mich veranlaßt, hier eine biographische Skizze zusammenzustellen, die vielleicht (wie ich hoffe) eine Zeit eröffnen wird, in der man Gallus' als musikhistorisch interessanter Persönlichkeit gedenken wird.

Die Geschichte seiner Familie läßt sich nicht zurückverfolgen. Man weiß aber, daß sein Vater, ein Organist, seit etwa 1730 in Niemburg (Böhmen) ansässig war. Johann Mederitsch[1]) selbst wurde 1765 in Niemburg a. d. Elbe geboren und genoß den ersten musikalischen Unterricht bei seinem Vater. Von seinen Geschwistern kennen wir nur zwei: einen Bruder Karl Medritsch, der im Historischen Künstlerlexikon für Böhmen verzeichnet ist, und der 1786 Organist in der Pfarrkirche zu St. Peter in Prag war; und eine Schwester, Klavierlehrerin, die um 1795 in Wien lebte, und die, da sie selbst wenig Stunden hatte, ihren Bruder zu vertreten pflegte. Grillparzer erzählt über sie in seiner Selbstbiographie: „Da er (Gallus) in seinen Stunden sehr nachlässig war, so kam manchmal statt seiner seine Schwester, eine äußerst lange, sehr häßliche, übrigens aber vortreffliche Frau, die sich, ähnlich wie ihr Bruder, ihrer Pflichten nicht allzu gewissenhaft erledigte, sondern ihren Zögling anstatt im Klavierspiel im Lesen unterrichtete, wofür der Knabe (Grillparzer) anscheinend mehr Interesse hatte".

Um 1778 finden wir Gallus in Prag, wo er seine musikalischen Kenntnisse zu erweitern hoffte; jedoch im nächsten Jahr ist er in Lemberg, kurz darauf in Wien, wohin er als Kapellmeister berufen wurde. Doch da hält er es auch nicht lange aus, und schon 1781 wirkt er als Musikdirektor am Olmützer Theater. 1782 verläßt er Olmütz und begibt sich abermals nach Wien. In der Wiener Zeitung vom 7. Juli 1792 finden wir die Erwähnung einer jetzt verschollenen C-Sinfonie von ihm; es ist anzunehmen, daß dieses Werk in Wien um diese Zeit aufgeführt wurde. Früher noch, also etwa um 1783/84, wurde Mederitsch vom König von Polen Stanislaus Poniatowski (1764—1795) als Hofpianist angestellt. Dieser entließ ihn aber bald, da Gallus sich in den Kopf gesetzt hatte, nicht vor dem König zu spielen. Darüber erfahren wir auch aus Grillparzers Schilderung[1]). 1794 taucht Gallus in Ofen als Kapellmeister auf und kehrt endlich 1796 wieder nach Wien zurück. Da tritt er in nähere Beziehungen zu Schikaneder[2]), der damals, durch die Erfolge der „Zauberflöte" gelockt, eine ganze Reihe von Operntexten schrieb, die inhaltlich wie dekorativ ganz der Zauberflöte nachgebildet waren. So folgten „Der wohltätige Derwisch" 1792, „Die Eisenkönigin" 1794, „Spiegel von Arkadien" (Musik von Süßmayer[3])) 1794, „Königssohn aus Ithaka" 1795 und endlich „Babylons Pyramiden" 1797. Die Komposition dieser Oper, welche alle anderen an Prunk überragte[4]), übertrug Schikaneder Gallus, der sich schon 1783 durch sein Singspiel „Der Schlosser" die Gunst des Wiener Publikums erworben hatte; dieser säumte aber zu lange; Schikaneder hatte die Premiere schon festgesetzt, und die Oper war noch nicht vollendet; da übergab er den zweiten Akt dem Wiener Kapellmeister Peter von Winter, der nicht nur das Versäumte nachholte, sondern sich auch „aufs beste seiner Aufgabe entledigte", wie es in der „Allgemeinen musik. Zeitung" heißt: Die Premiere fand am 25. Oktober 1797 statt und hatte, wie vorauszusehen war, sehr großen Erfolg.

Schon vorher hatte Schikaneder Bühnenwerke von Gallus aufgeführt: Schlosser 1783, Seefahrer 1794, Rekruten 1794, Rose (komische Oper), Bestürmung von Smolensk und einige Ouvertüren[5]). Das bedeutendste

[1]) Mederitsch ist die richtige Schreibart des Namens.

[1]) Ich führe die Stelle tiefer an.

[2]) Emanuel Schikaneder (1748—1812) gefeierter Theaterdirektor und Dichter, Gründer des Theaters an der Wien. Vgl. E. von Komozynski „E. S." (1901).

[3]) Franz Xaver Süßmayer, Mozartschüler (1766—1803), Kapellmeister in Wien, später Hofkapellmeister, schrieb mehrere Opern; vgl. W. Pole, „Mozarts Requiem" 1879.

[4]) Im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien befindet sich ein von Henneberg gemachter Klavierauszug dieser Oper, welcher sehr schöne Stiche enthält, die auf die damalige Bühnenausstattung schließen lassen.

[5]) Aus den von Leopold von Sonnleithner aufgestellten Statistiken, welche sich in seinem handschriftlichen Nachlaß (Wien, Ges. der Musikfreunde) befinden, kann man auf den Erfolg dieser Opern schließen.

Bühnenwerk Gallus' ist aber wohl seine melodramatische Bearbeitung von Shakespeares „Macbeth". Es ist anzunehmen, daß dieses Werk auch für Schikaneder komponiert wurde; es erlebte jedoch keine Aufführung. Die geschickte, für seine Zeit (lange vor Berlioz) geniale Art der Instrumentation würden noch einer heutigen Aufführung des Werkes Interesse sichern. Ich weise besonders auf das Vorspiel zum dritten Akt und auf die Introduktion zum vierten hin: fünf Pauken, solistisch behandelt, leiten im *pp*, später von vier Hörnern begleitet, den Satz ein, worauf das ganze Orchester im *ff* einfällt[1]).

Von 1798 ab bis zu seinem Todesjahr (1835) ist Gallus urkundlich nicht nachweisbar. Es ist anzunehmen, daß er sich in Wien durch Stunden erhalten habe. So mag er denn auch zu Grillparzer gekommen sein, der über ihn folgendes berichtet:

„In die Stadt zurückgekommen, wurde ein eigener Klaviermeister aufgenommen. Leider war meine Mutter in der Wahl nicht glücklich. Sie verfiel auf einen Johann Mederitsch, genannt Gallus, einen, wie ich in der Folge erfuhr, ausgezeichneten Kontrapunktisten, der aber durch Leichtsinn und Faulheit gehindert wurde, seine Kunst zur Geltung zu bringen. Bestellte Arbeiten konnte niemand von ihm erhalten, eine begonnene Oper mußte der Kapellmeister Peter von Winter vollenden, ja, durch einige Zeit in Diensten des letzten Königs von Polen, ging er jedesmal zur Hintertüre hinaus, wenn der Wagen des Königs am vorderen Tore anfuhr, so daß ihn dieser endlich entließ, ohne ihn je spielen gehört zu haben. Um nicht geradezu zu verhungern, mußte er Klavierunterricht geben, obwohl es ihm widerlich genug war. Mich gewann er lieb, aber sein Unterricht war eine Reihe von Kinderpossen. Die Finger wurden mit lächerlichen Namen bezeichnet: der schmutzige, der ungeschickte. Wir krochen mehr unter dem Klavier herum, als daß wir darauf gespielt hätten. Meine Mutter, die gegenwärtig war, begütigte er dadurch, daß er in der zweiten Hälfte der Stunde und oft darüber hinaus phantasierte und fugierte, daß ihr das Herz im Leibe lachte. Statt mir Fingersatz und Geläufigkeit beizubringen, machte es ihm Spaß, mich bezifferten Baß spielen zu lassen, ja einmal komponierte er, der Faule, sogar für mich ein Konzert mit allen Instrumenten, das ich in seiner Wohnung aufführen mußte, bei dem, da ich gar nichts konnte, das Klavier wahrscheinlich nur einzelne Töne und Akkorde hatte, indes die Instrumente das übrige taten. Für einen Spaß konnte er sich sogar Mühe geben, zum Ernste war er nie zu bringen, und doch war er kein Spaßmacher, mehr kindisch als scherzhaft".

Auch über seinen Ruf als Klavierspieler erfahren wir von Grillparzer (der junge Grillparzer führte mit anderen Altersgenossen Theaterstücke auf, zu denen er die Familie einlud):

„Die Mutter wurde dadurch gewonnen, daß unser Klavierlehrer Gallus, der die Sache wie jede Kinderei mit Eifer auffaßte, sich bereit erklärte, unsere Produktion mit Ouvertüre und Zwischenakten in freier Phantasie auszuschmücken. Diese Improvisationen, zu denen er, wenn die Handlung bedeutender wurde, sogar melodramatische Begleitungen fügte, verschafften unseren Absurditäten sogar eine gewisse Zelebrität. Einige Musikfreunde nämlich, worunter ein uralter Baron Dubaine, ein vormozartischer Kunstfreund, die nie Gelegenheit hatten, Gallus spielen zu hören, fanden sich, ohne sein Vorwissen im Nebenzimmer ein, wo sie durch die fingerweit offengelassene Türe sein Klavierspiel entzückt behorchten, ohne sich, wie natürlich, um unser Schauspiel, das sie nicht einmal sahen, auch nur im geringsten zu bekümmern".

Etwa zwei Jahre vor seinem Tode finden wir Gallus in Lemberg; da lernte er den Sohn Mozarts kennen und vermachte ihm seinen gesamten musikalischen Nachlaß[1]). Das genaue Todesdatum ist 6. Dezember 1835[2]) in Lemberg.

Ich lasse ein Verzeichnis seiner gesamten Werke folgen[3]). Kirchliche Werke: 3 Messen mit Orchester und Chor; weltliche: die schon erwähnten Bühnenwerke, 5 Sinfonien und Kammermusik, 23 Quartette, darunter 3 (Op. 5) Jos. Haydn gewidmet, 3 Streichtrios, 5 Klavier-Violinsonaten, mehrere Klaviersonaten und Variationen, 6 Ricercate für Streichquartett, 4 Klavierkonzerte (ein fünftes unvollendetes habe ich im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde gefunden).

Hoffentlich werden sich auch in diesem Fall Grillparzers Worte bewahrheiten:

„Kein Lebender tritt in die Hallen der Unsterblichkeit. Der Leib muß fallen, dann erst öffnen sich ihre Pforten".



„Schwarzschwanenreich"

Oper in 3 Akten von Siegfried Wagner
Uraufführung im Hoftheater zu Karlsruhe am 5. November
Besprochen von **Hans Schorn** (Baden-Baden)

Siegfried Wagner zählt nicht zu den Großen, gibt auch zu begründeten Hoffnungen keinen Anlaß. Nur er allein mag daher der Ansicht sein, daß sein Schaffen noch immer keiner leeren Idee dient, sondern einer Aufgabe, der er in den Zeiten ständig näher kommt. Da aber die Menschen von jeher geneigt sind, das doch nicht zu tun, was sie eigentlich tun sollten, war es auch diesmal mutmaßlich nicht die letzte Uraufführung, die letzte Uroffenbarung. Im Gegenteil: es scheint, daß seine musikdramatische Not zur Beschleunigung drängt, die allerdings, an irgendwelchen Entwicklungsgedanken gemessen, gleichzeitig eine Verschlimmerung darstellt. Mühseliges Geschäft also, Wesensverschiedenheiten aufzudecken, den tiefsinnigen Urgedanken zu erfassen, und im bescheidenen Rahmen wenigstens zu versuchen, doch noch einen Aufstieg vom Niederen zum Höheren zu finden!

Eine offene Aussprache verlangt zwar immer wieder die Feststellung, daß S. Wagners Lebensrechte in unheilvoller Weise durch den großen Vater geschmälert worden sind, zumal es sich hier um keine gewollte unveränderte Fortführung des Bayreuther Lebenswerkes, sondern um eine eigenwillige Entartung handelt, um den offensichtlichen geschichtlichen Prozeß der Rückbildung. Doch falsch ist es, ihn dieserhalb zu den Hunderten von Dilettanten schlechthin zu zählen, die ihre

[1]) Eine handschriftliche Partitur befindet sich ebenfalls im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde. Ich glaube, daß das Werk, mit geschickten Kürzungen, jetzt auch sehr wirken würde. Das Fughetto im 4. Akt und das darauffolgende echt gluck'sche Zwischenspiel könnte man, meiner Meinung nach, ungekürzt auch mit Erfolg aufführen.

[1]) So erklärt es sich, daß vieles von Gallus im Salzburger Mozarteum liegt.

[2]) Dieses Datum, das in fast allen Lexika schwankt, habe ich aus Notizen von Aloys Fuchs und Geißler, die ihn beide gekannt haben und unbedingt verläßlich sind, feststellen können.

[3]) Hier zum ersten Male aufgestellt.

wildgewachsenen Projekte nach dem Rezepte der Pfuscher formen. S. Wagner kann schon etwas; nicht aus Unvermögen, sondern mehr aus Mangel an zielbewußtem Mut und rücksichtsloser Entschlossenheit gelingt es ihm nie ganz, das Bayreuther Haus neu zu möblieren und vor allem in seinen Werken für die richtige Lüftung und Reinigung vom väterlich Überkommenen zu sorgen, die dringend erforderlich wäre. Außerdem ist S. Wagner so gar nicht eine Apostelfigur, wie sein Anhang gerne und laut ausposaunt, er bewährt sich vielmehr in diesem ihm persönlich peinlichen Dunstkreis als legitimer Sohn durch emsige blutleere Schularbeiten, denen eben bloß die geistreiche und interessante Physiognomie, die Meisterhand fehlt. Aber auch vernünftige Beurteiler, die ihre eigene unbeeinflußte Meinung sich über ihn bilden, werden unangenehm von dem zweideutigen Licht berührt, in dem seine Werke flackern. Denn da gibt es keinen Ausgleich zwischen der bloßen Ausführung erhaltener Instruktionen und dem Streben des geborenen Dichter-Musikers, und deshalb wäre es manchmal schon wünschenswerter gewesen, daß sich die lebens- und kunstunwichtigen Bemühungen ferner den Ohren der Öffentlichkeit und nicht in so lautem Zwiegespräch mit dem großen Publikum abgespielt hätten. Auch weil S. Wagner dabei eine durchaus sich gleichbleibende traditionelle Maske zur Schau trägt, im Stile derer, die sich von ihrem Jugendalp befreien müssen und trotz sechsmaligem Mißerfolg zum siebenten Male dem pathologischen Wahnwitz frönen, endlich der Beschränktheit ihrer Schultyrannis zu entrinnen. Der „kleine" Wagner besitzt die Eigenschaften eines gewissenhaften Musikprofessors, ich denunziere ihn keineswegs als Zufallsspieler, aber sicher ist, daß er seine persönliche Schicksalsfrage sich nie mit dem Schwert des Bekenners und Eroberers zu stellen gewagt hat, daß er sich lieber über gewisse Schicksalswirbel, über Lückenhaftigkeit und bergehohe Hindernisse arglos hinwegtäuscht, alles Dinge, die es ihm verbieten, ja etwas der Verkündigung Reifes zu gestalten. Es fehlt immer die echte tragische Spannung, das dramatisch Erlebnishafte, man vermeint stets, einem zelebrierenden Korybanten zu lauschen und keinem Auserwählten, der mit heiligem Lichte die Sphären übergießt.

Trotz vorsichtiger Regie ist so das letztaufgeführte Werk (wohl schon vor einer Reihe von Jahren entstanden, Klavierauszug bei Max Brockhaus, Leipzig) eine blutige Verhöhnung alles dessen, was andere eine moderne Theaterlösung nennen und woran gerade der Vater zeit seines Lebens wirksam gearbeitet hat: es fehlt die geschlossene und entschlossene dramatische Haltung, und musikalisch ist es ziellos geschellt, aber nicht rein getönt. Defekt bleibt vor allem das ins Märchen umgebogene Gretchenmotiv, eine jener unglückseligen Traumwirklichkeiten, die weder mit visionärer Deutlichkeit erfühlt noch dramatisch begriffen (oder überhaupt greifbar?) sind. Am Textbuch, an der auch psychologisch unwahren Geschlechtsanalyse scheitert das Werk, das in einzelne Bilder und kitschige Szenen zerbröckelte. Wieder möchte man S. Wagner den Rat geben, wenn er schon weiterkomponieren will, doch endlich sich einen für die Textgestaltung Mitbehilflichen zu suchen, der besser als er in den Märchen nicht nur den Talmiglanz rührseliger Stimmungen sieht, sondern ihre innere Bewegungsnotwendigkeit und Wurzelechtheit auch auf das Theater überträgt, obschon sie dessen groben Mitteln von Natur widerstreben. Die reizlose, auch im System geborgten Glanzes gehaltene Sprache irrt ebenfalls weit ab von der ihm liegenden Eigenart, humoristisch durchflimmerte Volksbilder spritzig herauszubringen, genau wie die Musik, die sich durch tieftrauernde Tristanakkorde recht draufgängerisch am untauglichen Objekt hervortut.

Man empfand: eine Nichtigkeit ohne jeden dramatischen Impuls ward durch geschickte Herausarbeitung der — Bewunderung des sentimentalsten Teiles des Publikums preisgegeben; von dieser Seite wurden auch Blüten auf die mit großem Apparat ausgestattete und mit allerlei Tricks ausgerüstete romantische Scheinwelt gestreut und S. Wagner in wohlfeiler Jubelbereitschaft mit dem Brustton der Überzeugung gehörig gefeiert. Dieser vielgeschätzte Teil des Publikums durfte allerdings, was die Aufführung selbst anbelangt, auch von den Gescheiteren unterstützt werden. Denn Fritz Cortolezis hatte den musikalisch arg verschütteten Quell zum Springen gebracht und zusammen mit Edith Sajctz (Hulda), Marg. Baintsch (Ursula), Helmut Neugebauer (Liebhold) und Benno Ziegler (Oswald) für eine anständige Wiedergabe gesorgt.

Daß aber im allgemeinen das Karlsruher Publikum, trotzdem es unter der rührigen Leitung Cortolezis' Gelegenheit hat, allerlei Neues zu hören, auch sonst nicht hellsichtiger ist als die Theaterbesucher anderer Städte, zeigte vor kurzem die durchaus gediegene Neueinstudierung des „Armen Heinrich", hinter dem hier fast niemand das Geheimnis des höchsten Dichtertums witterte, so daß die drastisch spröde Verhaltenheit des Publikums bis heute eine dritte und vierte Aufführung verhinderte.



Harmonielehre

in scherzhaften Reimen für Anfänger

Von **F. W. Schambach**

Ist in zwei Akkorden gemeinsam ein Ton,
Behalte ihn bei in der Stimme, mein Sohn,
Doch sind verschieden alle, dann
Wende die Gegenbewegung an.
(Verbindung zweier Akkorde)

Offene Quinten, heißt's, klingen gar schlecht,
Drum hat man verboten sie, und zwar mit Recht.
Doch schriebst Du mal welche und nahmst sie in Kauf,
Hänge Dich drum bei Leibe nicht auf.
(Offene Quinten)

Verdeckte Oktaven sind manchmal nicht gut.
Wenn man sie duldet, dann recht man tut,
Sie bei der Verbindung II–V zu meiden,
Solch einen Mißklang kann niemand leiden.
Gegenbewegung ist hier am Platze
Beim strengeren wie beim freieren Satze.
(Verdeckte Quinten und Oktaven)

Schlecht ist, das glaube mir, ein f-gis-Schritt,
Mache dergleichen auf keinen Fall mit.
Willst Du verbinden drum 5—6 in Moll,
Terz in der sechsten verdoppelt sein soll.
(Übermäßiger Sekundenschritt bei 5—6 in Moll)

Löse den Septakkord der Dominante
Auf, wie ich sage: Beachte konstante,
Daß die Terz steigt und die Septime fällt,
Dann kann Dich tadeln kein Mensch auf der Welt.
Daß bald die Quinte kann fallen, bald steigen,
Ganz wie Du willst, das ist ihr meist eigen,
Der Grundton steigt in die Quart oder sinkt
Hin zu der Quinte, was tiefer stets klingt.
(Auflösung des Dominantseptimenakkordes)

Die siebente Stufe in Moll und Dur
Löset sich auf in die erste nur,
Sowohl als Dreiklang wie Septakkord,
Andere Lösung wär' reiner Mord.
(Verminderter Akkord der siebenten Stufe)

Die meisten andren Nebenseptakkorde
Lösen sich wie eine große Horde
Auf wie der Dominantseptakkord.
So war's, so bleibt's wohl auch immerfort.
(Nebenseptimenakkorde)

Der Ton mit einem Kreuz alteriert
Drängend hin zum Höheren führt,
Doch steht vor der Note geschrieben ein b
Geht's in die Tiefe, nie in die Höh'.
(Alterierte Intervalle)

Hartvermindert der zweiten, der Weiche der vierten
Stufe in Moll, die Alterierten,
Lösen sich, verlasse Dich drauf,
In die fünfte Stufe auf.
(Alterierte 2. und 4. Stufe in Moll)

Der Querstand ist ein übles Ding;
Jedoch wie solche Sachen sind,
Bringst Du ihn klug an, und es glückt,
So sagt man: ach, wie sehr geschickt!
(Querstand)

Der Tritonus ist kein Genuß,
Den man sich drob verkneifen muß.
Schön ist er, wie Debussy schreibt,
Unsangbar doch er darum bleibt.
(Tritonus)

Verdoppele den Leitton nie,
Denn glaube nur, hier ist es wie
Im Staat, im Krieg, Gesangverein,
Der Leiter darf nur einer sein.
(Leitton)

Jetzt höre zu, was ich zum Schluß
Dir feierlichst noch sagen muß:
Grau, Freund, ist alle Theorie.
Verletzest Du die Regel nie,
Kannst Du Professor wohl auf Erden,
Doch kaum jemals ein Mozart werden.
Nun mußt Du als gereifter Mann
Mich recht verstehn, nicht Silben stechen,
Bei jeder wahren Kunst nur kann
Ein Meister erst die Form zerbrechen.
(Moral)



Die Kinooper

Von **Bertha Witt**

Es war nicht wohl anders zu vermuten bei der gewaltigen Ausdehnung, die die Schwarzweißkunst infolge ihrer rapiden Fortschritte in der Technik und in der Ausbeutung aller nur denkbaren Möglichkeiten machte, daß eine an sich so wertvolle Errungenschaft menschlicher Erfindung ihre Polypenarme wie auf alles nur Darstellbare, so auch auf das künstlerische Bühnenwerk ausstrecken würde. Die gleichwohl an sich lebenswahre, weil aus dem Leben darstellende Kunst blieb aber insofern leblos, als ihr die eigentlich beredte Sprache fehlt, ohne die sie sich ausschließlich an das Auge wenden muß. Die Darstellung des Dramas bleibt hier infolgedessen ausschließlich Ausdruckskunst, und zwar, da sich das gesprochene Drama im wesentlichsten Maße auf das Wort stützt, dessen grundlegende Bedeutung hier aber völlig wegfällt, eine Ausdruckskunst, die zumeist eher in einer niederen als einer künstlerisch hochstehenden Gefühlswelt ihre tragfähige Basis zu erblicken bestimmt ist. Die Verbindung der Kinoschaustellung mit der Musik war daher von vornherein etwas durchaus Naheliegendes, um das fehlende Wort auf angenehme Art zu ersetzen und einer raschen Ermüdung durch die farbenlose Gleichmäßigkeit des Vorgeführten vorzubeugen. Die Kinomusik, bekanntlich auch in sogenannten erstklassigen Kinopalästen, die in den Preisen mit den teuersten Theatern wetteifern, nie von hervorragender Qualität, behielt dadurch durchweg eine untergeordnete Bedeutung, weil sie nie aus dem Rahmen einer angenehmen Unterhaltung heraustrat. Im großen und ganzen haben selbst höhersteigende Anforderungen hierbei haltgemacht, denn wenn auch in ungleichem Maße die Schauspielkunst im Kino in den Vordergrund rückte, lag doch kein Grund vor, daß es mit der Musik gleicherweise geschah.

Dennoch riß neuerdings ein finderischer Kopf auch diese zugunsten der Kinokunst an sich, um dieser Erfindung, die wohl technisch und wissenschaftlich in ihrer Art etwas Unübertreffliches, künstlerisch aber auch heute stets nur ein Zwitterding darstellt, einen Kunstzweig nutzbar zu machen, dessen Lebensbedingungen auf völlig anderer Grundlage basieren. Die Kinooper ist schon insofern ein Ding der Unmöglichkeit, als sie ihr Aufführungsmaterial aus der traditionellen Opernliteratur entnehmen muß, entgegen dem Kinodrama, das, nur bedingungsweise auf die Weltliteratur angewiesen, sich im wesentlichen eines Materials bedient, das den eigenartigen Bedingungen der Schwarzweißkunst gemäß eigens für diese bearbeitet und geschaffen ist. Handelt es sich hier also immer um etwas Vollkommenes wenigstens im Sinne der Kunstgattung, so dort doch nur, und zwar nach jeder Richtung hin, um einen völlig unzulänglichen Ersatz. Das einzige, was das Kino vor der Bühne voraushat: die absolute Natürlichkeit der Szenerie, genügt nie, um auch nur die kleinste Bedingung der Oper in den Hintergrund zu rücken, um so mehr, als die Szenerie letzten Endes nichts anderes als der schlechterdings entbehrliche Rahmen eines Bühnenwerkes ist, der eigentliche Inhalt der Oper jedoch in erster Linie wenn nicht ausschließlich in der Musik liegt. Infolge dieser ganz auf Musik aufgebauten Grundlage hat sich die Oper zu einem völlig selbständigen und völlig alleinstehenden Kunstfaktor ausgebildet, der sich durch die Verbindung von Wort und Ton dem Bühnendrama so weit nähert, wie er sich vom Kinodrama entfernt. Beides liegt in der Ähnlichkeit der Gefühlsmittel bezw. in der Verschiedenheit der technischen Mittel, deren es zur Darstellung des Kunstwerkes bedarf.

Man hat bisweilen versucht, Kinoschaustücke durch das begleitende gesprochene Wort zu beleben und verständlicher zu machen; dagegen ist auch keineswegs etwas einzuwenden. Ganz anders verhält es sich mit der Kinooper. Man nehme den Freischütz, der eines der ersten Opfer dieser neuesten menschlichen Errungenschaft darstellt. Weber schrieb ihn zu einer Zeit, als die Komponisten sich noch mit einem Orchester begnügten, das wir heute als „kleines Orchester" bezeichnen. Mozart und Lortzing beschränkten sich oft auf eine noch geringere Besetzung, und in jedem guten Operntheater, am überzeugendsten aber vielleicht bei den Leipziger Gewandhäuslern, wird man festzustellen Gelegenheit finden, daß das kleine Orchester eine Partitur klanglich ebenso überlegen und blitzsauber herauszubringen vermag als eine moderne Oper in übermäßiger Besetzung; um so weniger verträgt natürlich auch ein kleines Orchester noch eine Verminderung. Nun lassen es die Kinotheater in der Regel aber mit dem sogenannten Salonorchester bewenden, ganz abgesehen von den minderwertigen Vorstadttheatern, die bei dieser Betrachtung natürlich ausscheiden, denn um zu unterhalten, genügt dieses vollauf; und wenn die erstklassigen Kinounternehmungen sich bei ihren enormen Eintrittspreisen und der meist sehr starken Frequenz ein gutes Orchester sehr wohl leisten könnten, so steht hier doch immer und ausschließlich der pekuniäre Gewinn im Vordergrund und nicht das künstlerische Ergebnis. Infolgedessen sind die Opern hier selbst bei genügender Besetzung einem ganz unzulänglichen Orchester ausgeliefert, das wohl die Musik an sich wiederzugeben vermag, nicht aber das Wesen, die eigentlichen Elemente dieser Musik, die Feinheiten der Instrumentation, aus welchen Gesamtheiten sich erst das künstlerische Wesen des Werkes eigentlich ergibt. Hinzu kommt nun, daß die hier im Bühnenrahmen wirkenden Personen gleichwohl lebende, aber doch völlig wesenlose Schatten sind, die ihre notwendige Ergänzung, die Sprache, oder hier vielmehr den Gesang, nicht in sich selber finden. Das Wesen der Oper ist aber Musik und ihr Gefühlsmoment wiederum Musik, das

sich hier zum weitaus größten Teil in Gesang äußert. Also muß dieser jenen Schattenbildern mangelnde Gesang auf zweckmäßige Art ergänzt werden. Zu diesem Zweck zieht man sogenannte namhafte Künstler heran, die zu den Vorgängen auf der Leinwand ihre Arie in den Kulissen absingen. Wir erinnern, daß Frau Viardot-Garcia einmal eine kleine Operette bei sich aufführen ließ, bei der für den mitwirkenden, im Gesange aber unbewanderten Dichter Turgenieff ein hinter der Szene aufgestellter Künstler die Gesangspartie übernahm, zu der Turgenieff die entsprechenden Gesten machte — eine Szene, die einer grotesken, wenn auch unfreiwilligen Komik nicht entbehrte. Ganz abgesehen von den gesanglichen Fähigkeiten dieser „namhaften Künstler", die für das auf Sensation gestimmte Publikum sehr wohl ausreichen mögen, sind doch gerade auf der Bühne Sprache und Darstellung völlig untrennbare Begriffe, die erst recht in der Oper eine um so wesentlichere Steigerung erfahren, als sie gemeinsam mit der Musik die konzentrierten Ausdrucksmittel und die Ergänzung der auf ein Minimum eingeschränkten Sprache darstellen. In weit höherem Maße, als sich das Gefühl in den Ausdrucksmöglichkeiten der äußeren Bewegung äußert, tritt diese Erscheinung noch in der Musik hervor, die als letzte und größte Konsequenz des Gefühlsausdrucks zu bezeichnen ist. Auf dieser Anschauung fußt bekanntlich Wagners Worttondrama. Da die Bühnenkunst also in erster Linie, auch in der Musik, Ausdruckskunst ist, so muß der Ausdruck der Geste gleichwie der Ausdruck des in Gesang sich äußernden Gefühls ein Ausfluß derselben Empfindung und des gleichen innern Miterlebens sein, um als lebenswahr überzeugen zu können. Beides ist bei der Kinooper nicht der Fall; sie ist also nicht allein musikalisch, sondern auch als Ausdruckskunst ein Ding der Unmöglichkeit, das auch der Möglichkeit zu irgendwelcher Vervollkommnung und künstlerischen Ausnützung völlig entbehrt.

Ein Gutes wäre ihr indessen vielleicht nicht abzustreiten: daß sie kraft des Reizes der Musik auch den gleichgültigen Hörer immerhin zu bestechen vermag und durch die bald sich zeigende Kluft zwischen dem Spielerischen und dem wahrhaft Schönen in der Ausübung der Musik neue Freunde wirbt für die Kunst, die bis heute noch immer diejenige ist, die am meisten geliebt, am meisten mißverstanden, und an der am meisten gesündigt wird.

Aus dem Leipziger Musikleben

Frl. Erna Hähnel trug auch an ihrem diesjährigen Liederabend nur moderne Lieder von Graener, Marx, Thuille, Streicher u. a. vor und zeigte sich in diesen mehr oder weniger wertvollen Gesängen wiederum als technisch und ästhetisch gebildete Sängerin. Max Ludwig begleitete mit gewohnter Akkuratesse und Verständnistiefe.

Frau Grete Lehmann-Hötzel und Frl. Eugenie Lerner musizierten gemeinsam im Kaufhaussaale. Erstere erfreute die zahlreichen Hörer mit Liedern von Schubert an bis auf die neueste Zeit, die sie — von Max Wünsche künstlerisch begleitet und geleitet — geschmackvoll mit angenehm klingender Stimme vortrug. Letztere spielte Schubert, Chopin und Liszt mit ziemlicher Geläufigkeit, doch ohne jede Plastik.

Mit hübschem Erfolge gab Frl. Annie Jaffé einen Liederabend. Sie weiß recht wohl, daß der Kreis dessen, was sie gut vorzutragen vermag, nur das Naive, Zarte umfaßt, alles Tragische, Leidenschaftliche aber ausschließt; darum hatte sie gut getan, ihr Programm nur aus diesem Kreise zu wählen. Ihren duftigen, knospenden Sopran weiß sie namentlich im Falsett geschickt und wirkungsvoll anzuwenden. Auch Herr Oswin Keller, ein trefflicher Lehrer am Konservatorium, ist als Pianist ganz Lyriker und wird z. B. als Chopin-Spieler immer reüssieren.

Käte Preval und Ada Maurice gaben einen Abend im Auguste-Schmidt-Hause. Letztere ist eine Altistin mit ansehnlichen Mitteln und poetischem Sinne, die freilich noch lernen muß, erstere eine Rezitatorin, die mit Verständnis ihren Stoff behandelt. Am Blüthner begleitete Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes mit feinem Empfinden und großer Gewandtheit.

Zu dem Kapital gediegener Musik, auf das unsere musenfreundliche Stadt alljährlich mit Sicherheit rechnen kann und welches vom Zufall unabhängig dasteht, mag dieser nun als unterstützend ersehnt oder als hemmend gefürchtet werden, gehören die jeden Winter wiederkehrenden Volkstümlichen Konzerte in der Alberthalle. Sie werden zurzeit vom Schachtebeck-Quartett bestritten und sind in ihrer Art wirklich ein sicherer Hort wahrer, würdiger Musik. Für diesen Winter hat Konzertmeister Schachtebeck geplant, bei den alten Meistern anzufangen und bis auf die Neuzeit vorzudringen. So gab es im ersten Konzert die Triosonate in C moll von Stamitz, dann Ph. Em. Bachs Triosonate in G und das E dur-Streichquintett von Boccherini zu hören, und zwar in einer mustergültigen Ausführung, an der sich außer Herrn Schachtebeck noch die Herren Patzak, Witter, Weiße und Wünsche beteiligten. Zwischen diesen Stücken sang Frl. Lotte Mäder — fast aus dem Stegreife, da sie in letzter Minute eingesprungen war — entzückend eine Arie von Seb. Bach und koloraturgeschmückte Lieder von Paisiello, Pergolese und Jomelli — alles alte Herren aus dem 18. Jahrhundert, die nicht bloß Stimme, sondern auch Stilgefühl verlangen. Beides besitzt Frl. Mäder in reichem Maße.

Prof. Ernst Müller

Einen Lieder- und Duettenabend gaben, am Blüthner begleitet von Herrn Max Ludwig, Ilse Helling-Rosenthal und Dr. Wolfgang Rosenthal vor zahlreichen und sehr dankbaren Zuhörern im Saale des Kaufhauses. Das mit erlesenem Geschmack entworfene und, soweit wir folgen konnten, tadellos ausgeführte Programm begann mit einem Kammerduett („O, schweiget, still laßt uns stehen") und führte aus dem 18. Jahrhundert (mit reizvollen Liedern von J. A. P. Schulz und J. F. Reichardt) über Beethoven („Mit Mädeln sich vertragen"), Cornelius und Brahms bis zu H. Wolf (Zwiegesänge aus Goethes „Westöstlichem Divan"). Auf diese Art ergab sich bei allem echt künstlerischen Inhalt auch der angenehmste Wechsel, und es war ein Genuß, den frischen, feingebildeten Stimmen des Künstlerpaares einzeln und vereint zu lauschen.

Am selben Abend hörten wir im Feurichsaale Brahmssche Lieder von Elisabeth v. Pander; am Feurichflügel Oskar v. Pander. Die elegischen, träumerischen Stimmungen, wie in „Nicht mehr zu dir zu gehen" und „Feldeinsamkeit", gelangen stimmlich und vortraglich ausgezeichnet, während für den „Schmied" nicht genug Glanz und Elan vorhanden ist. Zwischen den Liedern erfreute Eva Martersteig mit Dichtungen von R. M. Rilke.

Robert Kothe, der frohgemute Sänger zur Laute, brachte einem ungewöhnlich großen Publikum meist jüngeren Alters eine neue Liederfolge im reizvollen Wechsel ernster und heiterer Weisen (Gesellen-, Soldaten-, Liebes-, Spielmanns- und Tanzlieder). Man ward von seinem natürlichen, schlichten Wesen aufs neue angeregt, und die vielen jungen Leute, die selber zur Laute singen, verlangten ihm mancherlei Zugaben ab.

Von der Violinistin Margarethe Kolbe, die mit Herrn M. Wünsche am Klavier ein Konzert im Kaufhause gab, bedauerten wir (einer anderen Verpflichtung halber) nur die beiden ersten großen Stücke, Chaconne von Vitali und A moll-Sonate von Schubert, hören zu können. Denn ihre technisch fast einwandfreie, großen Ton mit freier Beweglichkeit leicht verbindende, musikalisch famose Wiedergabe zeigte die junge Geigerin in

solch vorteilhaftem Lichte, daß man auf die folgenden gewichtigen Werke von Bach, Sonate Emoll und Chaconne Dmoll, gespannt sein mußte.

Im fünften Gewandhauskonzerte, dessen erster Teil reichlich bunt war, freute man sich, den verdienstvollen und geistreichen Kölner Musikschriftsteller, Komponisten und Pianisten Otto Neitzel begrüßen zu können. Lediglich die weißen Haare, aber weder seine Komposition, ein Capriccio in Asdur für Klavier und Orchester, noch sein Spiel und sein Auftreten überhaupt verrieten, daß er schon in hohen Jahren steht. Höchstens etwa die Redseligkeit des sonst sehr frischen und geistvollen, mit allen Feinheiten eines eleganten und flüssigen Klaviersatzes versehenen Capriccios, dessen schmissiger Schlußteil noch mehr gewirkt hätte, wenn vorher die Weitschweifigkeit gründlich beschnitten worden wäre. Eine andere Neuheit waren drei Marienlieder für Sopran und Orchester von H. Reichenberger, einem Wiener Komponisten, der sich offensichtlich viel mit Mahlerischen Orchesterliedern beschäftigt hat. In den seinigen findet man dasselbe naive Getue, dieselben modulatorischen Verrenkungen und dieselbe gesucht geistreiche Instrumentierung. Gesungen wurden sie von Frl. Maria Ivogün, deren nicht große, aber umfangreiche Stimme und virtuos glänzender Koloraturgesang dann aber in der Zerbinettaarie aus der Ariadne von R. Strauß ganz anders zur G ltung kamen. Prachtstücke des Gewandhausorchesters unter A. Nikisch waren Mendelssohns Ouvertüre zum Sommernachtstraum und Schumanns Bdur-Sinfonie.

Das Verdienst, Robert Schumanns Faustszenen nach langer Pause wieder in Leipzig erklingen zu lassen, erwarb sich die Gesellschaft der Musikfreunde. Die übermäßige Länge des Werkes und die Tatsache, daß der erste Teil hinter den beiden anderen, deren Reichtum an Schönheiten und Steigerungen nicht zu überbieten ist, an musikalischem Werte zurücksteht, lassen den Wunsch aufkommen, man möchte es bei den Szenen aus Goethes Faust II. Teil (also zweiter und dritter Abteilung bei Schumann) bewenden lassen. Das ließe sich schon aus Schumanns Bezeichnung selber und aus der Entstehung des Werkes rechtfertigen und verbürgt (abgesehen vom zweimal komponierten Allegroteile des Schlußchores, der eine pietätvolle Bearbeitung vertragen könnte) eine viel tiefere Wirkung des Ganzen, das unbedingt dem Konzertsaale erhalten bleiben muß. Denn auch die Faustszenen bestätigen vollauf, daß Schumann der nach Haydn und Mozart reichste und eigenartigste Musikerfinder gewesen ist. Die von Prof. Mayerhoff geleitete Aufführung war besonders im Chore (Riedelverein) vortrefflich vorbereitet, während das Orchester (Geraer Hofkapelle) der ungewohnten und nicht immer klaren Führung nicht ganz sicher folgte, besonders nicht in den Solostücken des Faust, dessen Vertreter Herr C. Bronsgeest über einen in der Höhe ungewöhnlich schönen und beseelten, in der Tiefe eng begrenzten Bariton verfügt. Die anderen Soli vertraten teils sehr gut, teils angemessen Frau Helling-Rosenthal und Herr Dr. Rosenthal, Frl. Steinbrück und Herr Voigt; auch die kleineren Partien waren zufriedenstellend besetzt. Im Schlußstücke kam es leider zu einer unheilbaren Verwirrung, die nur durch Abklopfen und Wiederholen repariert werden konnte. Die vollbesetzte Alberthalle bereitete dem wundervollen Werke und seinen Ausführenden eine dankbare Aufnahme.

Ein Beethovenabend Josef Pembaurs in der gutbesuchten Alberthalle hinterließ gemischte Gefühle. In drei Klaviersonaten bewies er aufs neue seine eminente Meisterschaft als Pianist, wogegen drei Ouverturen, die er mit den zwei Militärkapellen vorführte, sich der kritischen Besprechung entziehen.

Das Dresdner Trio (Franz Wagner, Fritz Schneider und Hans Bottermund), das sich im vorigen Jahre hier recht günstig eingeführt hatte, hinterließ auch mit seinem diesmaligen ersten Kammerkonzerte sehr gute Eindrücke. Im Haydnschen Cdur-Trio, so vortrefflich es rein musikalisch ausgeführt wurde, gab es noch ein Mißverhältnis zwischen der scharfen und spröden Violine und dem allzu zaghaften Violoncell, das freilich schon vom Komponisten selber kärglich bedacht ist. Aber das verschwand bei Volkmanns noch immer jugendfrischem und tief ergreifendem Bmoll-Trio, in dem alle drei Spieler ihr Bestes gaben. Die Neuheit (für Leipzig), ein Ddur-Trio von Tanejew, hatte man leider ans Ende gestellt. F. Burschberg

---

Musikbriefe

Aus Braunschweig

Von Ernst Stier

Anfang Oktober

Das Hoftheater gönnte seinen Mitgliedern diesmal wenig Zeit, „der süßen Ruh zu pflegen“; am 1. September eröffnete es mit „Tannhäuser“ die Spielzeit, die Kräfte kehrten mit Ausnahme der Soubrette Gertrud Schäfer, des Heldentenors Hans Tänzler und des Baßbuffo Fritz Voigt vollzählig von der See oder den deutschen Gebirgen, meist aus dem nahen Harz, „dem norddeutschen Park“, zu löblichem Tun gut erholt zurück. Ihrer harren viele und bedeutsame Aufgaben, der treffliche Leiter der Oper, Generalmusikdirektor Carl Pohlig, der alle Mitwirkenden zu vollkommenster harmonischer Einheit konzentriert, stellt als Neuheiten das Mimodrama „Die letzte Maske“ von Wilhelm Mauke, „Die Rose vom Liebesgarten“ von H. Pfitzner und „Die Gezeichneten“ von Schreker in Aussicht; über die Uraufführung von Weingartners neuesten Opern „Der Dorfschulze“ und „Meister Andräa“ schweben noch die Verhandlungen. Aufgefrischt werden „Othello“ von Verdi, „Joseph und seine Brüder“ von Mehul, „König für einen Tag“ („Si jétais roi“) von Adam; zu Ehren unsers Mitbürgers des Professors Dr. Hans Sommer, der kürzlich seinen 81. Geburtstag in geistiger und körperlicher Frische feierte, wird dessen „Waldschratt“ dem Spielplan wieder eingefügt. Zusammengefaßt erhalten wir den „Ring des Nibelungen“, ferner noch in diesem Monat eine Strauß-Woche („Salome“, „Elektra“, „Rosenkavalier“ und ein Konzert), sodann — Les extrêmes se touchent — Mozarts „Bastien und Bastienne“, „Cosi fan tutte“, „Die Entführung aus dem Serail“, „Figaros Hochzeit“, „Don Juan“ und „Die Zauberflöte“; Operetten und Ausländer sind bis auf einige die Regel bestätigende Ausnahmen ausgeschlossen. Die Vorstellungen standen durchweg — dafür bürgt der genannte verantwortliche Leiter — auf künstlerischer Höhe und fanden meist vor ausverkauftem Hause statt.

Dem von der Berliner Hofoper kommenden Heldentenor Peter Unkel stehen einstweilen die Schatten seines Vorgängers noch im Wege, wenn er diesen auch stimmlich ersetzt, bleibt er doch darstellerisch hinter ihm zurück: das war das allgemeine Urteil über seinen Tannhäuser, dessen vulkanische Natur mit den schärfsten Gegensätzen zwischen höchster Genußsucht und strengster Askese er nicht erschöpfte. Waldmeier wirkt nicht wie Voigt durch scharfen Witz und strenge Linien, sondern durch süddeutschen, gutmütigen Humor und behäbiges Wesen; die angenehme Bühnenfigur eignet sich trefflich zum Kellermeister („Undine“) und Bürgermeister („Zar und Zimmermann“), aber weniger zu Beckmesser, Bakulus („Wildschütz“), Alberich u. a. Zu weiteren Bemerkungen gab der Spielplan bis jetzt keine Veranlassung.

Am 3. August verabschiedete sich die Operette, die im „Saalbau“ ein Vierteljahr als Wildling üppig ins Kraut schoß und sich mit wenigen Werken „Die Czardasfürstin“, „Fledermaus“ usw.) viele Freunde gewann. Das Gastspiel des Berliner

Hofschauspielers Karl Clewing übte mit recht große Anziehungskraft aus. Der Kapellmeister K. Schwarzlose erwies sich als gewandter Dirigent und feinsinniger Künstler. Einige beliebte Mitglieder wagten sich sogar in Abschiedsabenden auf das Konzertpodium, die Soubrette Glady Henry sang z. B. die Mignonromanze und der Tenor John Röver die Arie: „Holde Aida" mit Erfolg.

Die Konzertflut ergoß sich mit elementarer Wucht über das Publikum; auffallend, aber höchst erfreulich ist in der Vaterstadt der vier Gebrüder Müller, die von St. Petersburg bis Paris für die letzten Quartette Beethovens eintraten, die Pflege der Kammermusik. Der Lessingbund, der auf musikalischem und literarischem Gebiete als Pionier wirkt, hat für die erste Hälfte des vier Winters Konzerte geplant, bis jetzt waren hier das Leipziger Gewandhaus- und das Rosé-Quartett (Wien), die vor ausverkauftem Unionsaal spielten; beide betätigten eine Feinfühligkeit und Selbstentäußerung, die ganz im Inhalt aufging; der Gesamtton war von seltener Süße und Innigkeit, zog um den Hörer magische Kreise und fesselte ihn bis zum Schluß. Von den hiesigen Künstlern erschienen bis jetzt in der Öffentlichkeit: Annie Kley, die Jugendlich-Dramatische am Stadttheater zu Bern, Meta König, Hedwig Rose, die Geigerin K. St. Graßl, die Pianistinnen Erna Weikopf, M. Osterloh und Gertrud Rosenfeld; Musikdirektor Therig gab mit Kammersänger Fischer (Sondershausen) ein Kirchenkonzert, der Domorganist W. Guericke zog für sein erstes Konzert, das er zwei Tage später wiederholte, St. Graßl und einen Damenchor hinzu.

Aus Breslau

Oper und Operette

Von Dr. Fritz Prelinger

Mitte August

Die Klage, die ich zu Anfang dieser Briefe erhoben habe, daß sich die Musik der elementaren Bewegung dieser Zeit nicht angeschlossen habe, bezieht sich in erster Linie auf die Bühnenkunst. Im Schauspiel wie in der Oper. Die Oper national zu gestalten, ist vielleicht schwerer als das Schauspiel. Denn der nur wenige Jahrhunderte zurückliegende Ursprung der Oper ist Italien. Aber sehr schnell differenzierten sich die Werke und auf französischem wie deutschem Boden entstanden Werke, die nur hier entstehen konnten. Deutschland hat auch in dieser Kunstgattung einen Höhenweg eingeschlagen, den ihm kein Nachbarvolk streitig machen kann. Deutschere Werke wie Mozarts Zauberflöte, Beethovens Fidelio, wie Webers Freischütz und Euryanthe, Marschners Hans Heiling, wie Lortzings heitere Opern und Wagners Musikdramen gibt es nicht. Für die Zeit nach Wagner treten andere Verhältnisse ein. Der Riesengeist dieses Reformators wirkte befruchtend auch auf andere, fremde Nationalität, und im Verlauf einer sehr raschen Entwickelung, die durch den Verismus mächtig gefördert wurde, bildete sich ein internationaler Musikstil aus, der die Grenzen der musikalischen Nationalität zu verwischen begann. Eine Kulturarbeit oder ein Kulturziel ist damit nicht gewonnen worden. Die Russen haben mit Beginn des Krieges sofort Wagners Werken die Tür gewiesen; in Frankreich, wo man sich unter Führung eines Debussy schon vorher gegen Wagners Musik zur Wehr gesetzt hatte, verbot man mit echt französischer Geberde, die Werke dieses Meisters aufzuführen. Amerika äfft diesen Gesinnungen in jämmerlicher Weise hinterdrein. Wir antworteten in schwächlicher Art. Wir einigten uns auf die Formel, daß nichts von lebenden Ausländern aufgeführt werden solle. Das traf durchaus nicht das Richtige. Die Sache war damit kaum gestreift worden, der Geist der Angelegenheit selbst blieb unberührt. Alle deutschen Opernbühnen aber begrüßten freudig diese Entschließung. Sie konnten tantiemefrei alle fremde wohleingeführte Musik auftischen und hatten den Erfolg für sich, weil sie den niedrigen Instinkten des Volkes dienten. Von gar mancher besonnenen Seite wurde auf die Notwendigkeit einer Konzentrierung aufmerksam gemacht. Wie alles in diesem übergewaltigen Ringen auf die völkische Kraft gestimmt ist, so sollte auch die Kunst aus dieser Kraft neue Anregungen gewinnen, nicht um fremde große Kunst auszuschalten, sondern um das eigene heimische Leben zu fördern und zu stärken. Die Rufe sind unverhallt verklungen. Die Theater, unser Hofbühnen vornweg, geben immerzu Mignon, Faust und lehren neuen Generationen, aus diesen sentimentalen Verunstaltungen ihren Goethe kennen zu lernen. Trüber Abhub aus goldklarer Quelle! Wie sollte es in Breslau anders sein!

Die beiden Vorjahre waren besser. Da versuchte die Intendanz, durch Uraufführungen und durch interessante Gastspiele den Spielplan zu beleben. In diesem Jahr, wo das Haus Abend für Abend ausverkauft war, hielt sie es nicht für notwendig, sich solche Anstrengungen aufzuerlegen. Es kam zu einer einzigen wichtigen Erstaufführung: zu Pfitzners „Armen Heinrich". Dank einer vollständig lieblosen Behandlung dieses bedeutsamen Werkes hinterließ dies musikalische Drama so gut wie gar keine Wirkung, und nach einer Wiederholung wurde es unrühmlich zu Grabe getragen. Die orchestrale Leistung unter Führung von Dr. E. Praetorius war zwar sehr anerkennenswert, aber die Inszenierung des Werkes und das Zusammenspiel war so kläglich, daß die Wirkung nur mißverständlich ausfallen konnte. Man hatte durchaus das Gefühl, daß die Theaterleitung selbst nicht an das Werk glaube, und nur deswegen sich an diese Aufgabe gemacht habe, weil die Pfitzner-Woche in München so viel Aufsehen gemacht hat. Die stimmlichen Leistungen waren sehr gut. In erster Linie ist Adolf Löltgen zu nennen, der den Heinrich sang; dann Wilhelm Rode, der einen glaubwürdigen Dietrich darstellte. Marie Lorentz-Höllischer gab die Hilde, Else Knepel war als Agnes zu wenig einfach, Martin Abendroth wohl ein zu fanatischer Arzt. Dr. Georg Pauly führte die Regie.

Mehr Erfolg hatte M. Oberleithners „Eiserner Heiland", der zu Ende der Spielzeit noch über die Bühne ging. Fritz Müller-Prem dirigierte die leidenschaftliche Musik, Hugo Kirchner leitete das Spiel. Die Musik Oberleithners ist jedenfalls besser als das stark effekthascherische Buch. Auch hier zeichnete sich Wilhelm Rode als Schmied Reutterer aus. Marga Dannenberg war eine von heißer südlicher Glut erfüllte Annina, Hans Batteux ein warm empfindender Spielmann Ridicolo. Die gute Aufführung des Werkes machte auf die Zuhörer einen starken Eindruck, die Oper erlebte mehrere Wiederholungen.

Außer diesen Erstaufführungen war nur eine Neueinstudierung von Mozarts „Don Juan" von künstlerischer Bedeutung, die Intendant Woldemar Runge selbst unter der Benennung „Don Giovanni" mit dem Originalschluß der Oper darbot. Es war eine höchst erfreuliche Aufführung. Julius Prüwer dirigierte. Wilhelm Rode war ein stimmgewaltiger Don Giovanni, Marie Lorentz-Höllischer eine vorzügliche Donna Anna; ganz hervorragend war Martin Abendroth als Komtur, sehr gut Julius Wilhelmi als Leporello. In zweiter Linie stehen Leopoldine Zuska als Donna Elvira, Else Knepel als Zerlina, Paul Hochheim als Don Ottovio und Herbert Taubert als Masetto. Die Bühnenbilder waren von schöner malerischer Wirkung.

Viel Freude machte auch die Neueinstudierung von Lortzings Meisteroper „Der Wildschütz". Elise Catopol als Baronin, J. Wilhelmi als Baculus, Karl Rudow als Graf und Hans Batteux als Baron, ferner Alice Tanner-Wünsch als Gretchen und Marga Neisch als Gräfin brachten den unverwüstlichen Humor dieser reizvollen Oper zu bester Geltung. Eine Neueinstudierung von Meyerbeers stark verblassender „Afrikanerin" war keine Notwendigkeit. Freilich aber paradierte darin Marga Dannenberg als eine sowohl im Aussehen wie in der Darstellung ganz vorzügliche Selika, auch Paul Hochheim zeichnete sich als Vasco de Gama aus. W. Rode war vortrefflich als Nelusko, Maria Rapp als Ines. Neu für

Breslau war Tschaikowskys „Pique Dame". Die Musik gefiel, die romantische Handlung vermochte nicht zu interessieren. Dagegen muß es freilich sehr verstimmen, daß Ambr. Thomas' „Mignon" und Millöckers „Bettelstudent" es zu ungezählten vollen Häusern brachten. Gegen die Aufnahme von Operetten in den Spielplan der Oper, wie sie an unserer Bühne Mode zu werden scheint, obwohl wir unter der Direktion Loewe eine leistungsfähige Operette besitzen, ist überhaupt energisch Stellung zu nehmen. Zu besonderer Gelegenheit einmal eine Operette mit Opernkräften aufgeführt, ist ein interessantes Schauspiel. Das Repertoir aber mit ihr zu gestalten, ist einer ernsthaft strebenden Bühne unwürdig. Der „Boccaccio" wurde aus der vorjährigen Spielzeit noch dazu herübergenommen. Auch Flotows „Martha" mußte sich eine Wiederbelebung gefallen lassen. Sie vertrug das ausgezeichnet. Die Züge waren wohl etwas blaß, aber nicht alt geworden. Maria Rapp war eine stimmlich und darstellerisch anmutige Martha. Goetz' „Der Widerspänstigen Zähmung" erfreute alle Musikfreunde. Einen stärkeren Eindruck auf die Zuhörer vermochte sie nicht zu erwecken. Dazu war auch die Aufführung nicht geistvoll genug geraten.

Eine Neueinstudierung von Adams Oper „Wenn ich König wär" erwies sich von einer ungeahnten Zugkraft, und auch der „Postillon von Lonjumeau" wirkte erfreulich. Von Humperdinck wurden die beiden Märchenopern „Hänsel und Gretel" und die „Königskinder" hervorgeholt. Beide mit Glück. Aus dem vorjährigen Spielplan erhielten sich mit gleichbleibender Anziehungskraft Rózyckis „Eros und Psyche" und Hans Schmidts „Notre Dame". Dank einer vorzüglichen Darstellerin der Hauptrolle — Elise Catopol — erzielte die erst genannte Oper eine große Anzahl von Wiederholungen. Die Musik des polnischen Komponisten unterstreicht den nicht uninteressanten textlichen Vorwurf, gehört aber nur zu jener Gattung von Musik, die eingangs dieses Briefes flüchtig zu zeichnen versucht wurde als ein Resultat wild durcheinander rauschender Tonfluten, die an vielen bekannten Gestaden anbranden, ohne eigene Lebenswellen mitzuführen. Auch d'Alberts „Tote Augen", die nach wie vor stark wirkten, gehören hierher. Doch ist hier die rein musikalische Kraft und Bedeutung eine viel künstlerischere und größere.

Geradezu überschwemmt wurden wir mit Verdi. Seine „Traviata" hauchte ungezählte Male ihr Leben aus. Auch die „Aida" und der als Handlung ganz wertlose „Maskenball" erfreuten sich ungemeiner Beliebtheit. Erwähne ich noch, daß Bizets „Carmen" neben der Traviata die am meisten gegebene Oper war, so erkennt man deutlich, in welchem Fahrwasser das Schiff der deutschen Oper treibt. Ohne nachgezählt zu haben, dürften diese beiden Opern allein ein Sechstel des gesamten Spielplanes ausgemacht haben. Wie ein einsamer erratischer Fels hält dagegen Beethovens „Fidelio" Wacht. An diesem Riesenwerk erholt sich ja immer wieder unsere deutsche Kunst, aber solcher Rolande brauchen wir eben viele, um die Einheit und Größe unserer herrlichen deutschen Kunst der Allgemeinheit immer aufs neue vor Aug' und Ohren zu führen. Zu Weber brachten wir es gar nicht. Von Wagner erlebte der „Tannhäuser" viele Aufführungen, am Schluß der Spielzeit landete auch der „Lohengrin" nicht sehr erfreulich, da unsere Chorverhältnisse augenblicklich solche Aufgaben nicht bewältigen können. Der Holländer und der Tristan wurden einige Male gegeben und zweimal der Ring in seiner Gesamtheit. Hier zeichneten sich besonders Adolf Löltgen, Marie Lorentz, Höllischer, Wilhelm Rode und Rudolf Wittekopf besonders aus. Gebe ich noch an, daß von d'Albert außer der „Abreise" und den „Toten Augen" „Tiefland" häufig gespielt wurde, von Smetana „Die verkaufte Braut", von Rich. Strauß „Der Rosenkavalier", von Offenbach „Hoffmanns Erzählungen", von Lortzing noch „Zar und Zimmermann" und der Waffenschmied", von Mozart „Figaros Hochzeit" und die „Zauberflöte", so habe ich von allem berichtet, was die Spielzeit 1917/18 belebt hat.

Aus Hamburg

Von Bertha Witt

Mitte Oktober

Ein Vortragsabend baltischer Kunst hielt musikalisch insofern nicht, was er versprach, als auf ihm überhaupt nur eine baltische Vertonung zu hören war; doch wußte hier Ottilie Metzger-Lattermann einen solchen künstlerischen Ausgleich zu schaffen, daß man um ihres Brahms-Schubert-Programms willen das baltische gerne vergaß. Anspruchsvoll im musikalischen Sinne war dagegen das Finnische Konzert, das etwas frühzeitig die Musikzeit eröffnete. Hier wirbt eine zwar unaufdringliche künstlerische Propaganda mit hervorragenden Kräften um Verständnis und Interesse. Wenn dieses dennoch nicht so ganz durchdrang, sich wenigstens erst bei den Liedvorträgen, die in der Mitte standen, wirklich erwärmte, so liegt das daran, daß diese nordische Musik, die uns eigentlich nur in dem vertrauten Gewande modernster Instrumentation entgegenkommt, nur in bedingtem Maße verwandte Saiten in uns berührt und daher auf die Dauer ein wenig ermüdet. Gleichwohl dürfte das anders sein, wenn diese Musik uns im Rahmen eines abwechslungsvollen Konzerts begegnete, statt den Rahmen selber zu bilden. Alle diese Musik ist ihrem Gehalt und Wesen nach so durchaus heimatbodenständig, so finnisch, daß sie schlechterdings nirgends zu verkennen ist. Über ihr liegt es wie der melancholische Reiz über den endlosen finnischen Wäldern und blaßschimmernden Seen. Holzbläser bestimmen das melodische Kolorit, das durchaus heimatlichen Motiven abgelauscht ist; dazwischen gewaltsames Aufbäumen — wie unter dem russischen Joch. Das ist Sibelius. Es ist Seele in dieser Musik, aber eine Seele, die wir nicht ohne weiteres zu erfassen vermögen. Georg Schneevoigt lieh den Werken den begeisterten und begeisternden Schwung eines wahrhaft großen Führertalents, während Siegrid Schneevoigt in Palmgrens Klavierkonzert „Der Fluß" sich als etwas äußerliche Virtuosin vorstellte, die sich von dem Orchesterpart noch zu sehr erdrücken ließ und ihrer sichern Passagentechnik den eigentlichen Glanz vorenthielt. Im Mittelpunkt stand Irma Tervani mit einem so glanzvollen und prachtvollen Alt, wie er heute ganz selten, wenn nicht ganz einzig ist.

Ansorge und Lambrino waren die ersten Pianisten, die sich hervorwagten und von denen letzterer insonderheit dadurch fesselte, daß er trotz der vulkanischen Ausbrüche eines stark zündenden Temperaments nirgends einen dem ausschließlichen Schumann-Programm sehr zugute kommenden, wahrhaft poetischen Hauch vermissen ließ. — Die in erdrückender Mehrheit anrückenden Vokalisten ließ man sich insofern gefallen, als bereits bestberufene Namen nicht fehlten, wenn auch das neuzeitliche Lied einstweilen nur schwach vertreten war. Nur der hiesige Komponist Rudolf Philipp wagte einen eigenen Kompositionsabend, dessen Erfolge allerdings bei dem durchweg sehr opernständigen Publikum mehr den Interpreten-Mitgliedern des Stadttheaters — von denen Günther und Groenen das entscheidendere Gewicht gesanglichen Könnens, und letzterer dazu das besondere einer besseren Vertiefung in das Liedmäßige in die Wagschale zu werfen hatten — als den Werken zufiel. Philipp pflegt die Melodik — und zwar nicht immer eine durchaus geschmackvolle — um jeden Preis, wie schon daraus ersichtlich, daß er bei mehrstrophigen Liedern auf das eigentliche Durchkomponieren vielfach verzichtet. Trotz eines Klaviersatzes von stark kolorierendem Einschlag fehlt dem Ausdruck doch meist eine treffende Farbengebung. Am glücklichsten da, wo er frei und unbefangen schafft, reicht er überall, wo er auf Vorgänger stößt (Tschaikowsky), an diese nicht heran. Rein konzertmäßig wirkte vielleicht das Vale carissima am besten, köstlich auch „Auf dem Maskenball" in dem beschwingten Tanzrhythmus und der gelungenen Lokalschilderung der Begleitung, während das „Lied des Tannhäuser" in der sonst etwas gleichförmigen Tonsprache des Komponisten, die bei einer offensichtlichen Hinneigung zum Humorvollen doch für dieses nicht den künstlerisch treffenden Ausdruck findet, durch feinere Harmo-

nisierung und echte Dramatik überrascht. Frl. Jung und Frau Schumann blieben dem Komponisten manches schuldig. — Eva Plaschke-von der Osten, von der man sich sehr viel versprochen hatte, sang wenig zu Dank; statt der Franzschen, durch Brahms ersetzten Lieder hätten wir lieber die Griegschen vermißt. Prof. Emil Kronke, der für Liszt eine bewegliche Technik mitbringt, verwechselt offenbar das Spielende, Leichte häufig mit dem Spielerischen, wodurch sein Spiel im ganzen etwas äußerlich wirkt. Eine Enttäuschung war auch Hermann Gura mit einem Löwe-Abend (nach elfjähriger Pause), der zudem eine nicht immer dankbare Wahl aus dem Löwe-Schatz getroffen hatte. Die Hälfte der negativen Wirkung einer auffallenden Indisposition des Sängers zugutehaltend, vermag jedoch auch sonst der gute Wille allein das Fehlende nicht zu ersetzen. Immerhin war es interessant, Hanslicks Meinung, daß Löwe-Balladen besser bei einem weniger vollkommenen Sänger aufgehoben seien als einem andern, aufs Exempel zu prüfen; es ist aber zweifellos, daß Hanslick im Irrtum war. Jedenfalls ist Gura in jeder Beziehung der Nachfolger seines Vaters heute weniger als je. — Eine Kammersonate für zwei Violinen und Klavier von Hans Huber, die die Schwestern Tula und Maria Reemy und Wilhelm Ammermann uns mit einer noch nicht genügenden Unterordnung unter den Kammermusikstil vermittelten, entbehrte nicht eines gewissen, in schönem melodischen Schwung liegenden Wertes. — Die noch unbekannte Hamburger Cellistin Johanne Rauch-Godot, deren schöne Musikseele sich in den beseelten Schwingungen eines warmen und edlen, wenn auch vielleicht etwas herben Tones dem Hörer mitteilt, musizierte mit Ilse Fromm-Michaels. Die „Suite nach Spitzweg" von E. Kunsemüller, die beide Damen aus der Taufe hoben, erwies sich als im ganzen herzlich bedeutungslos bis auf die als Kabinettstück melodischer Kleinkunst zu bewertende Romanze. Eine sinnfällige, aber abgebrauchte Melodik, die höchstens durch fortgesetzte Harmonisierung und Modulierung geschmackvoller wird. Auch die Thuille-Sonate D moll mit der etwas wesenlosen Ausspinnung des melodischen Fadens mutete bisweilen etwas dürftig an. — Den genußreichsten Abend bot bisher neben dem Fiedemann-Quartett zweifellos das Hamburger Trio mit César Francks überaus eindrucksvoll wiedergegebener A dur-Sonate (Schmid und Gesterkamp) und namentlich einem wundervollen Tschaikowsky (Trio A moll Op. 50); doch ist zu erwarten, daß der von Enttäuschungen reiche Beginn des Konzertwinters uns in der Folge reichlich entschädigen wird.

Aus Posen

Von A. Huch

Anfang September

Die zweite Hälfte der winterlichen Spielzeit, die sich diesmal bis weit in den Mai hineinzog, war fast noch reichhaltiger als im Frieden. Wir hatten zwar nur ein Sinfoniekonzert des Theaterorchesters unter Gambkes vortrefflicher Leitung, dafür aber mehrere gelungene Trioabende eines heimischen Trios (Kempen—Oushoorn—Heidenreich), das unter dem Namen eines Ostdeutschen Trios auch auswärts aufzutreten gedenkt. Abende des Klingler-Quartetts, der Kammermusikvereinigung der Berliner Hofkapelle, ein Sonatenabend Flesch-Schnabel verstärkten das Interesse an der Kammermusik. Der Hennigsche Gesangverein brachte unter Gambkes Leitung eine vorzügliche Aufführung der „Schöpfung" mit Frau Viereck-Kimpel, Löltgen und Hans Hielscher (Breslau) als Solisten, der Verein Lutuca unter Leitung des Domkapellmeisters Dr. v. Gieburowski eine annehmbare Aufführung des Mozartschen Requiems. Zahlreich waren die Solistenabende, aus deren Fülle Cläre Dux (3 Abende), Elisabeth v. Endert, Julia Culp, Franz Steiner, Eugen d'Albert (Beethoven), Richard Singer (Chopin und fast ungenießbare Klaviersachen von Rozycki), Georg Bertram (2 Abende Chopin und Liszt) bemerkenswert sind. Nach vielen Jahren hörte man wieder einmal Schuberts C dur-Fantasie, deren sich Telmanyi mit seinem jugendlichen temperamentvollen Begleiter Sandor Was aufs beste annahm. Der Warschauer Heldentenor Stanislaw Gruszcynski besitzt zwar ein prächtiges Material wie seine Landsmännin, die Altistin Golkowska, beider Technik ist aber nicht vollkommen und der Ausdruck zu sehr auf Äußerlichkeiten bedacht. Dr. Erich Fischers Hauskomödien sind gut gemeint, müßten aber von reiferen Künstlern dargestellt werden und einiges von ihrer Naivität aufgeben, um die Menge allgemach zu besserer Kost zu erziehen. Übrigens hörte ich von dem Begleiter des Warschauer Tenors, dem Pianisten Zmigryder, einen Brahmswalzer und einen Chopin, die als abschreckendes Beispiel auf die Pianolawalze kommen müßten.

Die Oper ließ es an Fleiß nicht fehlen; leider fehlte die Spieloper auf dem Spielplane. d'Alberts Tote Augen feierten eine Wiedergeburt, Salome, Rosenkavalier, Humperdincks Königskinder, Carmen, Hugenotten, Freischütz, Don Juan, Troubadour fanden in mehrfachen Wiederholungen ausverkaufte Häuser. Die Osterzeit brachte sechs Parsifalaufführungen mit Paul Papsdorf und Kirchhoff als vorzüglichen Parsifaldarstellern, denen nur Knüpfers Gurnemanz ebenbürtig war. Zwei vollständige Ringaufführungen unter Leschetizkys Leitung gaben den würdigen Abschluß der Spielzeit. Als Wotan gastierten Rode (Breslau) und Buers (Hamburg), als Brünnhilde Frau Rüsche-Endorf. Unser Papsdorf bewährte sich als glänzender Wagnersänger (Loge, Siegmund, Siegfried), seine Szenen mit Brünnhilde wird man nicht so bald vergessen. Eine ältere Oper „Hertha" (3 Bilder) von Paul Geisler erfuhr ihre Feuertaufe; leider standen keine textlichen Unterlagen zur Verfügung, um dem Stoffe näher zu treten. Die Aussprache der Sänger war aber so mangelhaft, daß man zu keinem Gesamtbilde der Handlung gelangte. Eine sehr ansprechende dramatische Pantomime „Der Silvesterball" zeigte Geisler als feinsinnigen Charakterzeichner in Musik und Handlung.

Die Sommerspielzeit beschränkte sich nicht nur auf Lustspiel und Operette, sondern fügte noch einige Opern ein (Fra Diavolo, Postillion, Zar und Zimmermann, Evangelimann). Daneben gastierte das Warschauer Ballett vor seiner Rundreise durch Deutschland.

Rundschau

Oper

Freiburg i. Br. Die zweite Hälfte der Saison, die sich nach neuester Mode bis Ende Juli ausdehnte, bot im ganzen dasselbe Bild, wie es aus den letzten Berichten sich ergab: Konzerte hervorragender auswärtiger Künstler und in der Oper Gastspielvorstellungen wieder mit hervorragenden auswärtigen Solisten. Im Theater war es der städtische I. Kapellmeister Herr Starke, der an der Spitze der in der Zahl sehr reduzierten einheimischen Kräfte die nicht leichte Aufgabe, die Vorstellungen oft ohne die Möglichkeit auch nur einer richtigen Probe herauszubringen, mit anerkennenswerter Gewandtheit bewältigte. Als musikalisch am besten gelungene Aufführung muß die des Orpheus mit Frau Hoffmann-Onegin (Stuttgart) in der Titelrolle genannt werden. Eingehendere, aber doch nicht genügende

Vorbereitung konnte auch den beiden zuletzt je zweimal aufgeführten Werken gewidmet werden: den Meistersingern und Parsifal. Bei den zwei Meistersingervorstellungen war das Kölner Opernhaus mit ausgezeichneten Leistungen vertreten, von den Parsifalaufführungen hafteten am tiefsten die durch Rudolf Ritter (Stuttgart) als Parsifal, Lilly Hafgreen-Waag (Berlin) als Kundry und Hans Bahling (Mannheim) als Klingsor vermittelten Eindrücke. Die schwachen Stellen beider Aufführungen waren leider die so wichtigen Männerchöre. Neben der Oper (noch Freischütz, Lohengrin, Aida, Wildschütz) war auch die Operette vertreten. Dr. Sexauer

Konzerte

Dresden Frau Musika ist mit einer Fülle von Versprechungen in Dresden eingezogen, die mehr Konzertveranstaltungen ankündigten als in all den letzten Jahren. Allerdings haben verschiedene Zeitereignisse so manchen schönen Plan zu Wasser gemacht: die Grippe, die plötzlich eingetretenen politischen Verhältnisse und die damit zusammenhängenden Verkehrsstörungen führten zu Absagen und Verschiebungen. Auch die Sinfoniekonzerte der Königl. Kapelle hatten darunter zu leiden, indem ein Konzert ausfallen mußte. Zwei Konzerte sind jedoch veranstaltet worden, ohne aber Neues zu bringen. Man hörte Bruckners Sinfonie Nr. 4 und Brahms' Sinfonie Nr. 2, die Leonorenouvertüre Nr. 3 und unter Mitwirkung von Solisten Beethovens Klavierkonzert in G dur und Mozarts Klavierkonzert in A dur. Beethoven spielte Hedwig Meyer aus Köln, die schon öfter in Dresden ihre wundervolle Vortragskunst zeigen konnte, Mozart Walter Lampe aus Leipzig, der zum ersten Male an dieser Stelle saß. Er spielte weich, graziös, leicht, sein Anschlag zeigte Wärme und Gesangston, er vermied jede Eigenartshascherei, die Wiedergabe ließ auf feines Stilgefühl schließen.

Bisher interessierten neben diesen Konzerten im Opernhaus noch die Konzerte der Konzertdirektion Ries, die als philharmonische Konzerte unter Mitwirkung des Dresdner philharmonischen Orchesters bezeichnet wurden, und die Konzerte des philharmonischen Orchesters, zwei Gruppen, die Kapellmeister Lindner leitete. In dieser Spielzeit findet nur eine Reihe mit der Bezeichnung Große philharmonische Konzerte statt, da eine Einigung zwischen Ries (Plötner) und Lindner zustande gekommen ist, indem Ries sämtliche Konzerte übernommen hat. Auf diese Weise werden die unangenehmen Verwechslungen vermieden, die ständig vorkamen.

Das erste Konzert wurde mit der Oberonouvertüre von Weber eingeleitet und endete mit Liszts sinfonischer Dichtung Tasso. Die Ouvertüre wie das hohe Lied von Leiden und Verklärung des Genies zeigten die Kapelle auf der Höhe ihrer Aufgabe. Aufbau, Schwung und innere Gestaltungen sind rühmend hervorzuheben. Solist war Prof. Karl Flesch, der in Dresden vielgepriesene Künstler, der auch diesmal mit Beethovens wundervollem Konzert und Stücken von Bach, Pugnani und Schumann (sein entzückendes Abendlied) die Zuhörer zur Bewunderung hinriß. Das zweite Konzert mit Sauer mußte aus den schon angegebenen Gründen ausfallen. Das genannte Orchester führt auch die Volkssinfoniekonzerte aus. Bemerkenswert ist das dritte Konzert, in dem zum ersten Male die Sinfonie Nr. 2 in D moll von Ossian Reichardt aufgeführt wurde. Das Werk des Löbauer Komponisten verrät viel Begabung und Wissen und daneben das Bemühen nach fesselnder Gestaltung. Die Tongedanken haben melodischen Reiz und sind nach klassischem Muster ausgearbeitet. Glänzend gestaltet ist namentlich das Finale, dem ein allerliebstes Scherzo vorausgeht. Die Sinfonie besticht allerdings nicht durch Tiefe und Eigenart, aber die genannten Vorgänge lassen doch viel Gutes erhoffen.

Die erste Aufführung des Mozartvereins brachte zum ersten Male eine Idylle „Norwegischer Hochsommerabend" für Streichorchester von Iver Holter, die von der Vereinskapelle unter Adolf Hagens Leistung wohl trefflich wiedergegeben wurde, aber an sich kein bedeutendes Werk ist. Man hat den Eindruck absichtlicher Dehnung, und dadurch wird der Gedankeninhalt allzu verdünnt. Wohl ist manches wohllautende Stimmungsbild darin, aber man hört doch zu sehr die Vorbilder heraus, die sich der Schüler Griegs zu eigen gemacht hat. Eine künstlerisch hochstehende Leistung bot Professor Georg Wille, der die Zuhörer mit der schönen Wiedergabe des D dur-Konzerts für Violoncello mit Orchester von Haydn und mehrerer Sätze aus Bachs C dur-Suite erfreute.

Die Volkssingakademie gab Proben aus dem Kultgesang der jüdischen Kirche, um den sich der Dresdner Synagogendirigent Dr. Fantl wiederholt verdient gemacht hat. Zumeist hörte man Werke der Hauptträger dieses Synagogengesangs aus dem 19. Jahrhundert, Sulzer und Lewandowski, die freilich weniger den althergebrachten Stil längstvergangener Jahrhunderte festgehalten, sondern sich neuzeitlichem Geschmack untergeordnet haben. Neben der Volkssingakademie zeigten sich der kleine trefflich geschulte Synagogenchor und die einzelnen Solisten ihren Aufgaben gewachsen.

Aus der Reihe der übrigen Konzerte seien erwähnt die des Kammersängers Knote, der Kammersängerin Katharina Knote, des Hofopernsängers Max Krauß und der Hofopernsängerin Irma Tervani, die neben Bruchstücken aus Richard Wagners Werken zahlreiche Lieder sangen. Einen Riesenerfolg hatten Knothe und Krauß (letzterer zum ersten Male in Dresden). Wundervoll in Ausdruck und Ton sang Irma Tervani eine Glückarie und Lieder von Brahms und Grieg. Erfolgreich begann das Strieglerquartett, das ein Werk von Hans Kößler und ein Trio für Flöte, Cello und Klavier von Weber musikalisch und technisch ausgezeichnet wiedergab. Alte Bekannte sind Julia Culp und Max Pauer, die wieder alle Musikfreunde entzückten. Georg Irrgang

Freiburg i. Br. Die zahlreichen Künstlerkonzerte brachten uns u. a. wieder das Ehepaar Kwast-Hodapp, Elena Gerhardt, Max Pauer, das Wendlingquartett (mit Schillings Streichquintett Op. 32) und als hoch zu rühmende Veranstaltung der Harmsschen Konzertdirektion vier Beethovenabende des Berliner Trios Schnabel—Flesch—Becker. Zu einem Sinfoniekonzert kam's nur einmal, veranstaltet vom Akademischen Hilfsbund. Leiter war Prof. Hans Pfitzner aus Straßburg. Von hiesigen Künstlern ließ sich der Pianist Dr. Johannes Hobohm hören und Julius Weismann mit der Basler Geigerin Anna Hegner in einem Konzert, dessen Programm auch Weismanns prächtige Variationen zu einem alten Ave Maria enthielt. Dr. Sexauer

Kreuz und Quer

Barmen. Kammersänger Alfred Kase (Leipzig) sang im 1. Abonnementskonzert der Barmer Konzertgesellschaft am 18. und 19. Oktober den Faust in den Faustszenen von Schumann in solcher Vollendung, daß man ihn wohl zu den ausgezeichnetsten Vertretern dieser an Stimme und Vortrag die höchsten Anforderungen stellenden Partie zählen darf. Zu bewundern ist der in allen Lagen sich gleichbleibende bestrickende Stimmglanz und die tiefe Verinnerlichung seines Vortrages.

Berlin. Die Mitglieder der Berliner bisherigen Königl. Bühnen wählten einen Künstlerrat sowie Ausschüsse der Solisten, des Chors und des Bühnenorchesters zur Weiterführung des Opern- und des Schauspielhauses. Graf Hülsen-Häseler, der sein Amt als Generalintendant niedergelegt hat, will die Geschäfte bis zur Übergabe an den Künstlerrat leiten.

Detmold. Die Fürstin zu Lippe-Detmold hat eine „Fürstin Bertha-Stiftung" zur Unterstützung beruflich studierender Schülerinnen des Fürstlichen Konservatoriums begründet. — Als Direktor der Musikabteilung wurde Max Anton berufen.

Dresden. In der zweiten ordentlichen Hauptversammlung des Sächsischen Künstlerhilfsbundes gab Hofrat Schambach einen Überblick über das erste Geschäftsjahr und über die Sächsische Künstlerhilfswoche. Deren Ergebnis (rund 270000 Mk.) wurde auf vier Fonds verteilt: 50 Prozent erhielt der Fonds für besondere Zwecke (Erholungsheim u. a.), 20 Prozent der Darlehnsfonds, 20 Prozent der Unterstützungs-Reservefonds, 10 Prozent der Betriebsfonds für künstlerische Veranstaltungen. Durch das glänzende Ergebnis der Sächsischen Künstlerhilfswoche ist es möglich gewesen, in der Zeit vom 1. Januar bis Ende September 1918 etwa 42000 Mk. Beihilfen an Kriegsbeschädigte, an Hinterbliebene von gefallenen und durch den Krieg in Bedrängnis geratenen Künstlern zu zahlen. Unter Künstlern versteht der Sächsische Künstlerhilfsbund Dichter, Tagesschriftsteller, Schauspieler, Sänger, Musiker, Tonsetzer, Maler, Bildhauer, Architekten. Unterstützungsgesuche sind an die Geschäftsstelle des Sächsischen Künstlerhilfsbundes, Ministerium des Innern, zu richten.

— Das Hoftheater soll in ein Sächsisches Landestheater auf genossenschaftlicher Grundlage umgewandelt werden.

Hamburg. Der Hamburger Tonkünstlerverein hielt seine diesjährige Generalversammlung ab, in der Jahres- und Kassenbericht genehmigt und ein Antrag des Vorstandes, die Beiträge der Mitglieder für die neubeginnende Saison wiederum auf die Hälfte zu ermäßigen, Annahme fand. Die Neuwahlen für die Vereinsjahre 1918/19 und 1919/20 ergaben folgendes Resultat: Wilhelm Koehler Vorsitzender, Hermann Samsche, stellvertretender Vorsitzender, Richard Dannenberg und Julius Levin Schriftführer, Ludwig Hoffmann, Kassenführer, Professor von Hausegger, Henry Wormsbächer, Max Felix Bruch und John Prell Musikbeiräte. Der bisherige Aufnahmeausschuß wurde durch Zuruf wieder gewählt. Die Anzahl der Mitglieder beträgt 217.

Leipzig. Der Allgemeine Richard-Wagner-Verein und der Richard-Wagner-Verband deutscher Frauen, Ortsgruppe Leipzig, veranstaltete eine kurze Feier von Hans v. Wolzogens 70. Geburtstag. Prof. Dr. Artur Prüfer würdigte die Verdienste Wolzogens, wies auf das Freundschaftsband mit dem Bayreuther Meister hin und hob Wolzogens Bemühungen um die Wagnersche Sache in den bekannten Bayreuther Blättern gebührend hervor. Weiter ging der Redner auf Wolzogens Werke selbst ein: „Unsere lieben Tiere", „Vom Krieg zum Frieden", „Glaube und Leben", „Das Himmelreich in uns" und zuletzt auf die Laienbibel mit Federzeichnungen „Ein' feste Burg". Die sehr anregenden Ausführungen Prof. Prüfers wurden durch Rezitationen in Prosa und Reimen illustriert, die Frl. Martha Arens wirkungsvoll vermittelte.

— Hier verstarb im Alter von 74 Jahren der Musikverleger Edmund Astor, Seniorchef des vor kurzem in Besitz der Firma C. F. Peters übergegangenen bekannten Musikverlages J. Rieter-Biedermann. Das Geschäft wurde 1849 in Winterthur begründet und im Jahre 1862 nach Leipzig verlegt. Im Verlage Rieter-Biedermann erschienen Werke von Berlioz, Robert Schumann, Johannes Brahms, Bernh. Scholz, Bargiel, Herzogenberg u. a.

— Prof. Richard Hofmann, der hervorragende Lehrer am Leipziger Konservatorium, ist am 10 November im Alter von 74 Jahren gestorben. Er ist weithin bekannt als der Verfasser einer großen siebenbändigen Instrumentationslehre, die zu den allerbesten gehört, einer Technik des Violinspiels und einer ganzen Reihe ausgezeichneter, meist pädagogischer Werke. Mit ihm schied ein Musiker von altem Schrot und Korn. Wie schon Carl Reinecke litt auch R. Hofmann an einem „modernen" Fehler: das einzige Instrument, auf das er sich nicht verstand, war die Reklametrompete. B.

München. Hier werden die Hoftheater auf Anordnung der neuen Regierung als Nationaltheater weitergeführt, und zwar mit der Unterscheidung: Großes Haus (Hof- und Nationaltheater), Kleines Haus (Residenztheater). Mit der einstweiligen Leitung ist der Künstlerrat des Nationaltheaters beauftragt.

— Hier gelangte am 26. Oktober die neue Romantische Sonate in D moll für Violine und Klavier von A. Reuß durch Carl P. Edelmann und Erika von Binzer zur erfolgreichen Uraufführung. Nach einem uns zugegangenen Berichte soll sich das vorläufig erst im Manuskript vorliegende Werk durch Warmblütigkeit des Empfindens auszeichnen.

— Hier starb Musikdirektor Karl Hirsch im 60. Lebensjahre. Er war im Süddeutschen als erfolgreicher Chorleiter tätig.

Straßburg (Els.). Im ersten städtischen Abonnementskonzert am 16. Oktober erspielte sich Erika von Binzer unter Prof. Pfitzners Leitung mit Chopins F moll-Konzert einen schönen Erfolg.

Wien. In der Wiener Volksoper hatte die komisch-phantastische Oper „Der Schuster von Delft" bei der Uraufführung einen starken Erfolg. Das von A. M. Willner und Jul. Wilhelm verfaßte Buch hat ein Andersensches Märchenmotiv (Die Galoschen des Glücks) zum Kern. Die Musik von Benito Bersa zeigt Geschicklichkeit und bietet gefällige Melodik.

Neue Bücher

Theo Modes: Zum Kunst- und Idealtheater. Eine Darlegung seiner wichtigsten äußeren und inneren Bedingungen in Wort und Bild (2 Mk., Leipzig 1917, Breitkopf & Härtel).

Um in aller Kürze einen annähernden Begriff von den Forderungen, die Theo Modes in diesem Büchlein an die künstlerische Bühne stellt, zu geben, sei hier die knappe Zusammenfassung von S. 85 wiedergegeben:

1. Die Grundlage des ganzen Unternehmens ist eine wahrhaft fähige Theaterbehörde.
2. Der Bau ist zweckmäßig, künstlerisch und praktisch allen Zeitansprüchen entsprechend.
3. Der Betrieb gründet sich auf das harmonische Zusammenwirken wirklicher Schauspielkünstler mit idealen Regisseuren und ebensolchen Beiräten in Gestalt des Dramaturgen, Bühnenmalers, technischen Betriebsleiters, Beleuchtungschefs und Bühnenmeisters.
4. Die Leitung endlich liegt in den Händen einer berufenen, überragenden Persönlichkeit.

Das ist als Zusammenfassung eigentlich allzu kurz und bündig; denn der Verfasser erteilt dazu auch noch brauchbare Ratschläge, z. B. zieht er die „Schauspielerregisseure" (die aus dem Schauspielerstande hervorgegangenen) den „Literaturregisseuren" vor, umgrenzt genau das Arbeitsgebiet der Theaterbehörden, -leiter, -mitglieder und -beamten, geht auch auf die Kritik ein, und was dergleichen Fragen mehr sind. Zweifellos ist

das Buch, an dem weitgesteckten Ziel gemessen, von zu geringem Umfang (88 Seiten Großoktav), um erschöpfend zu sein, und bringt auch im einzelnen nicht viel Neues — Gott sei Dank! Denn in den meisten Fällen müßte dann die unter allen Umständen „andere Meinung" vertreten sein. Aber es ist doch gut, einmal etwas kurz Zusammenfassendes über den Gegenstand zu finden, zumal etwas, was so anziehend und gewandt wie diese Arbeit geschrieben ist. —n—

Neue Orchesterwerke

Josef Liebeskind: Op. 15 Serenade (Nr. 3 A moll) für Orchester (Part. n. 10.— Mk., Orchesterstimmen n. 15.— Mk.), Leipzig, Gebrüder Reinecke.

Die Serenade Op. 15 ist Josef Liebeskinds, des allzu früh Verblichenen, letztes auf uns gekommenes veröffentlichtes Werk. Er ist seinen an unseren großen Klassikern und Romantikern genährten Kunstanschauungen getreu bis in den Tod geblieben. Auch im besonderen drückt sein Schwanengesang aus, daß er sich bis zuletzt gleichgeblieben ist: die gleiche Musizierfreudigkeit und Liebenswürdigkeit der Erfindung und die gleiche Abwesenheit tiefster Tragik wie früher, worin er Meistern wie Haydn und Mendelssohn einigermaßen verwandt erscheint. (Daraus erklärt sich gleichzeitig seine besondere persönliche Vorliebe für die Musik des ersten von beiden.) Die Amoll-Serenade ist in klassischer Sinfonieform geschrieben, nur unterscheidet sie sich von der heutigen Sinfonie durch die Kürze der Sätze. Der erste hat also die übliche Form des ersten Sonatensatzes (Allegro 4/4), der zweite ist ein Larghetto (6/4 A dur) in Liedform, der dritte ein flottes Scherzo (3/8 F dur) und der letzte ein Kehraus (Finale 2/4 A moll) in Rondoform mit kunstvoller Verwandlung des ersten Themas des ersten Satzes aus breit ausladendem Gesang in tanzartige Lustigkeit und mit reicher Benutzung des fugierten Stiles. Da das Werk auch für mittlere und kleine Orchester nicht schwer auszuführen ist, wäre es wünschenswert, daß auch solche sich seiner annehmen wollten. Jedenfalls werden die Dirigenten ihre wahrlich nicht zu große Mühe durch freundliche Aufnahme des Werkes reichlich belohnt finden. —n—

Leipziger Konzerte

22. November: W. Backhaus Klavierabend, Kaufhaus
23. November: M. Grasenick Liederabend, Kaufhaus; Leipziger Musiklehrerinnen Konzert, Aug.-Schmidt-Haus
25. November: E. Feuermann Violoncellkonzert, Kaufhaus
26. November: E. Gerhardt Schumann-Abend, Kaufhaus
28. November: 7. Gewandhauskonzert
1. Dezember: Klingler-Quartett, Kaufhaus

Verantwortl. Schriftleiter: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes, Leipzig. — Verlag von Gebrüder Reinecke, Hof-Musikverlag in Leipzig, Königstraße 2. — Druck von Robert Noske, Borna-Leipzig.

Neue Zeitschrift für Musik

Begründet 1834 von ROBERT SCHUMANN

Seit 1. Oktober 1906 vereinigt mit dem »Musikalischen Wochenblatt«

Unabhängige Wochenschrift für Musiker und Musikfreunde

85. Jahrgang Nr. 48|49

Jährlich 52 Hefte. — Abonnement vierteljährlich M. 2.50. Bei direkter Frankozusendung vom Verlag nach Österreich-Ungarn noch 75 Pf., Ausland M. 1.30 für Porto.

— Einzelne Nummern 40 Pf. —

Schriftleitung: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes

Hauptgeschäftsstelle und Verlag: Gebrüder Reinecke, Hofmusikalien-verleger

Fernsprech-Nr. 15085 LEIPZIG Königstraße Nr. 2.

Donnerstag, den 5. Dez. 1918

Zu beziehen durch jedes Postamt, sowie durch alle Buch- und Musikalienhandlungen des In- u. Auslandes.

Anzeigen: Die dreigespaltene Petitzeile 30 Pf., bei Wiederholungen Rabatt. Der Verlag des Blattes, sowie jede Annoncenexpedition nimmt solche entgegen

Die Zukunft der Wiener Hofkapelle

Von Oberbibliothekar **Dr. Alfred Schnerich** (Wien)

Auf dem Gebiete der Kunst ist die Kunstübung dasjenige, welches durch äußere, persönliche wie politische Veränderungen am meisten gefährdet erscheint. In Österreich erlebte man den typischen Fall, daß die berühmte Wiener Porzellanfabrik der 1867 gegründeten Verfassung zum Opfer fiel. Noch weit gefährdeter sind musikalische Institute, welche lediglich Aufführungen zum Zwecke haben. Ein überaus sorgenvolles Kapitel bildet heute mehr denn je die weltberühmte Hofkapelle, das ist die Musikübung an der Hofburgpfarrkirche. Der intime zierliche gotische Raum bildet mit der Tonkunst ein Gesamtkunstwerk, welches seinesgleichen nicht hat. Wenn auch die künstlerischen Traditionen bis heute keineswegs zurückgegangen sind und insbesondere das Interesse von seiten des Publikums immer lebhaft geblieben ist, mußte anderseits zugestanden werden, daß sich die obersten Persönlichkeiten schon seit langem zurückgezogen haben.

Es ist daher zeitgemäß, einen kurzen Rückblick über die letzten siebzig Jahre zu halten, um so mehr als diese Verhältnisse literarisch so viel als gar nicht im Zusammenhang behandelt wurden[1]). Die Wiener Hofkapelle des Vormärz war der Liebling des Hofes, wie die Musik damals überhaupt die bei weitem bevorzugte Kunst war. Zahlreiche Legate, insbesondere von seiten hoher Frauen, sind ganz speziell für Erhaltung und Verschönerung der Hofkapellenmusik gewidmet worden. Ein riesiges Stiftungskapital hat sich gesammelt; Mitglied der Hofkapelle zu sein, galt für den Musiker als höchste Auszeichnung. Die Ernennung war auf Lebenszeit. Mit der Hofkapelle sind glänzende Namen untrennbar verknüpft. Franz Schubert wirkte als Sängerknabe; im übrigen sei nur auf Jak. Dont, Joh. Herbeck, J. Hellmesberger sen. u. jun., Hans Richter verwiesen. Der regelmäßige Besuch des feierlichen Gottesdienstes von seiten der Familie des Kaiserhauses wirkte begreiflichermaßen auch musikalisch erziehend.

Mit dem Regierungsantritte Franz Josefs I., 1848, trat eine wesentliche Änderung ein. Der regelmäßige Besuch des feierlichen Gottesdienstes seitens des Hofes wurde eingestellt und auf wenige hohe Feste beschränkt. Auch mußte jeder Festgottesdienst so kurz wie möglich sein; die Zeit wurde vorgeschrieben. Damit ward die Hebung des Interesses von Anfang an unterbunden. Höchst selten ereignete es sich, daß sich jemand von den Herrschaften zu einer anderen wie „offiziellen" Zeit in den Oratorien zeigte.

Das Interesse von seiten des Publikums blieb allerdings unverändert und ergänzte sich stets durch junge Elemente. Unter Herbeck nahm das Institut sogar einen glänzenden Aufschwung. Dieser erst war es, der Schuberts Messen dem Repertoire einverleibte, und es zum Gebrauch machte, daß Mozarts Requiem alljährlich am Allerseelentage (2. Nov.) aufgeführt wird. Im ganzen blieb die Hofkapelle bis heute konservativ. Eines ihrer höchsten Verdienste ist, daß sie den übermächtigen Ansturm der Romantik „Caecilianismus" aufhielt und dadurch die Werke der katholischen Klassiker auf die neueste Zeit glücklich herübergerettet hat.

So blieb es bis zu unseren Tagen. Indessen wurde allerdings bereits um die Wende des Jahrhunderts in der Verwaltung eine einschneidende Veränderung vorgenommen. Die Mehrforderungen seitens des Hofopernorchesters (Philharmoniker) stiegen immer höher. So gelangte Hofkapellmeister Mahler im Einvernehmen mit dem vielgenannten Hofrat Franz Wetschl dahin, die für den Gottesdienst bestimmten Musikstiftungen zur Aufbesserung der Philharmoniker zu verwenden, die Mitglieder der Hofmusikkapelle, welche, wie bemerkt, auf Lebenszeit ernannt waren, auf den Aussterbeetat zu setzen und die kirchenmusikalische Mitwirkung der Sänger und Instrumentalisten nur von Fall zu Fall zu entlohnen. Daß dies für das Ansehen des Institutes nicht förderlich sein und auch wenig pietätvoll genannt werden konnte, bedarf keiner näheren Erörterung. An Stelle des lebensvollen Interesses trat immer mehr der Bureaukratismus. Unter Kaiser Franz Josefs I. Nachfolger, ab 1916, hatte sich zunächst nichts geändert, weder nach der einen noch nach der andern Seite.

Künstlerisch war bis auf die neueste Zeit von einem Rückgange der Kunst allerdings wohl nichts zu merken, um so mehr, als sich seit Karl Luzes Ernennung zum Ersten Hofkapellmeister ein neues jugendfrisches Leben kundgibt. Einen großen Verlust erlitt die Hof-

[1]) Vgl. Al. Fuchs, Verzeichnis der von der Hofkapelle angestellten Sänger und Musiker, Wien 1846; Köchel, Die Kaiserl. Hofmusikkapelle Wien 1869; Wolfsgruber, Geschichte der Wiener Hofkapelle (die Musik ausgeschaltet!); Pohl, Jos. Haydn Bd. I, 1 S. 54, Bd. I, 2 S. 133; Schnerich, Messe und Requiem (daselbst die übrige Literatur). In Riemanns Musiklexikon fehlt ein Artikel darüber.

kapelle mittlerweile allerdings durch den Hingang des Burgpfarrers Bischof Dr. Laurenz Mayer, der für die klassische Musik stets ein fühlendes Herz hatte, was begreiflichermaßen auch auf die Kunstübung zurückwirkte.

Unter den künstlerischen Ereignissen der letzten — bereits schweren — Zeit nimmt die erste Stelle die Aufführung sämtlicher zwölf erhaltener Messen von Jos. Haydn ein, die hier in ihrer Gesamtheit zum ersten Male 1917 erschienen [1]). Aber gerade hierbei wurden die Besucher einmal sehr schmerzlich berührt. Am 18. Februar war die „Kleine Orgelmesse" (in hon. Sti Ioannis de Deo) angesetzt. Ganz gegen Gewohnheit erschien eine hohe Frau beim Hochamte. Auf ihren Befehl mußte statt des Hochamtes eine stille Messe mit einem gewöhnlichen Meßlied abgehalten werden . . .

Wundervoll war die Allerheiligenmusik dieses Jahres, gewohnheitsgemäß mit Haydns Heiligmesse und Mozarts Requiem gefeiert. Es schien, als ob Sänger und Philharmoniker nie noch so Herrliches geboten hätten als gerade diesmal. Sollte es der Abschied gewesen sein!? Die Hofkapelle bildet eine der schönsten und edelsten Eigenart der ersten Musikstadt der Welt. Es ist die einzige erstklassige Musik, die auch dem Armen und Ärmsten gleichmäßig zugänglich ist, darin liegt eben ein Hauptmoment ihrer kulturellen Mission. Und es gilt dabei ganz besonders zu erwägen, daß eine Neuschöpfung dem alten Institute niemals gleichkommen kann, ebensowenig wie die Nachahmung einer alten gotischen Kirche oder einer Abtei. Es ist und bleibt dann doch nur „Ersatz". Wie dem auch sei, gleich den weltlichen Kunstinstituten war die Wiener Hofmusikkapelle seit mehr als einem Jahrhundert ein Hort deutschen Geistes, und als solcher soll sie auch künftigen Geschlechtern erhalten bleiben.



Enharmonik

Von **Georg Langenbeck**

Jeder Musiker, der tiefer in das eigentliche Wesen seiner Kunst einzudringen und den ganzen organischen Zusammenhang aller Erscheinungsformen der Musik zu erkennen und zu verstehen erstrebt, der wird bald neben manchen anderen auch die Beobachtung machen, daß die Musik viele Ähnlichkeitspunkte mit der allgemeinen Lautsprache hat, ihre Bezeichnung als „Tonsprache" daher eine durchaus zutreffende ist. Diese Ähnlichkeitserscheinungen finden ihre Erklärung darin, daß beide, die Tonsprache wie auch die Lautsprache, aus einer Verbindung des Klanges mit der Zeit hervorgegangen sind; in der Musik haben wir als Produkte dieser Verbindung die Harmonik (Klang) und die Metrik (Zeit).

Zu den mancherlei Ähnlichkeiten zwischen der Musik und der Sprache gehören nun auch die sogen. „enharmonischen" Klänge, welche in der Musik zunächst als eine Folgeerscheinung der temperierten Stimmung auftreten. Ob z. B. auf dem Klavier der Ton cis, des, oder hisis angeschlagen wird, bleibt für die sinnliche Wahrnehmung dieser Klänge gleich; erst das Auge vermag aus der schriftlichen Darstellung des Klanges zu unterscheiden, ob cis oder des bezw. hisis gemeint ist. Das Ohr allein kann eine solche Unterscheidung erst vollziehen, wenn der betreffende Ton sich aus der Verbindung mit andern Klängen, entweder in melodischer oder harmonischer Folge, nach festen grammatischen Regeln als einer dieser drei Klänge kundgibt. Genau dieselbe Erscheinung bietet auch die Lautsprache dar. In dem Wortschatz fast jeder Sprache ist eine Anzahl „enharmonischer" Wörter enthalten, welche also ihrer Ableitung und Schreibweise nach sich dem Begriffsvermögen als verschiedene Formen darstellen, dahingegen durch das sinnliche Wahrnehmungsvermögen, das Gehör, nicht zu unterscheiden sind, sondern hier auch erst durch ihren Zusammenhang mit anderen Wörtern, also erst aus dem Sinn und Inhalt eines ganzen Satzes in ihrer Bedeutung erkannt werden können. Beispiele solcher enharmonischen Wörter in der deutschen Sprache sind: Meer und mehr; fiel und viel; malen und mahlen; Moor und Mohr; Felle und Fälle; gelehrt und geleert; heute und Häute; Rind und rinnt u. dgl. m.; die Reihe derartiger Wörter ließe sich noch um eine beträchtliche Anzahl erweitern. Im Französischen haben wir die Wörter: mon (mein) und mont (Berg): sou (eine Münze) und sous (unter); voix (Stimme) und vois (Présent von voir=sehen); au, aux (Artikel) und eau (Wasser); maire (Gemeindevorsteher), mer (Meer) und mère (Mutter); tous (alle) und toux (Husten); — desgleichen im Englischen: I (ich) und eye (Auge); to (zu), too (allzusehr) und two (zwei); see (sehen) und sea (See) usw.; auch in diesen beiden Sprachen finden sich außer den angeführten wenigen Beispielen noch viele andere enharmonische Wörter.
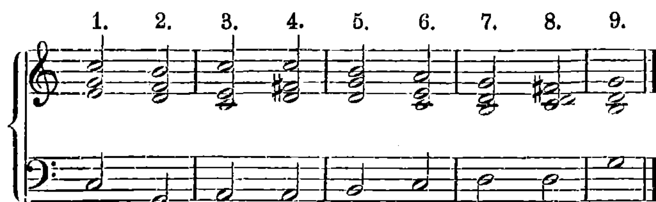
Daß es eine wirkliche Enharmonik im Sinne der temperierten Stimmung nicht gibt, weiß jeder mit der Harmonielehre einigermaßen vertraute Musiker. Die Klangverbindung as—c—es—ges, als Dominantseptimakkord in Des dur (oder Des moll), ist ein durchaus anderer Akkord und wird demgemäß auch ganz anders weitergeführt als der übermäßige Quintsextakkord as—c—es—fis auf der sechsten Stufe in C moll; das braucht hier nicht weiter erörtert zu werden, ebenso wie es auch überflüssig erscheint, noch andere Beispiele dieser Art anzuführen. Aber auch die reine Stimmung kennt eine wirkliche Enharmonik nur in ganz besondern, eng begrenzten Fällen, sie weist vielmehr noch manche andere Klänge auf, welche bei gleicher Benennung doch voneinander verschieden sind, trotzdem sie im Sinne der gleichschwebenden Temperatur als identische Töne erscheinen und von der allgemeinen Harmonielehre auch als solche behandelt werden, wenn auch die strenge Logik einzelner Harmonieverbindungen (namentlich bei Modulationen) nicht immer damit vereinbar ist. Die mathematische Grundlage der reinen Stimmung, also die aus der Reihenfolge der harmonischen Obertöne abgeleiteten Verhältniszahlen der Intervalle, hat aber den Vorteil, daß sie die Verschiedenartigkeit solcher scheinbar identischer Töne (Klänge) nach einer festen Maßzahl genau auszudrücken vermag. Wer sich einmal mit den elementarsten Lehren der eigentlichen Harmonik (auf akustischer Basis) beschäftigt hat, der weiß, daß der Klang a als sechster Stufenton in C dur um eine ganz bestimmte Größe verschieden ist von dem Klange a als zweiter Stufenton in G dur. Dies zeigt sich schon gleich, wenn man die Skala von G dur derjenigen von C dur gegenüber-

[1]) Vgl. Neue Zeitschrift für Musik 84. Jg. S. 53.

stellt, im Vergleich mit der allen Durtonarten gemeinsamen Intervallproportion in der Reihe der einzelnen Stufentöne:

c		d		e		f		g		a		h		c'
	$\frac{8}{9}$		$\frac{9}{10}$		$\frac{15}{16}$		$\frac{8}{9}$		$\frac{9}{10}$		$\frac{8}{9}$		$\frac{15}{16}$	
g		a		h		c		d		e		fis		g'

Wie man aus diesem Vergleichsschema ersieht, hat in C dur die Sekunde g—a die Proportion $^9/_{10}$, in G dur hingegen $^8/_9$, d. h. der Klang a liegt als zweiter Stufenton in G dur um ein (syntonisches) Komma höher als in C dur auf der sechsten Stufe. Mag dieser Umstand nun für die praktische Musikausübung, namentlich im Sinne der temperierten Stimmung, zunächst auch als ziemlich belanglos erscheinen, so ist er doch nicht ohne Einfluß auf gewisse Harmonieverbindungen, speziell auf die Logik modulatorischer Entwicklungen. Man sehe das folgende Beispiel:
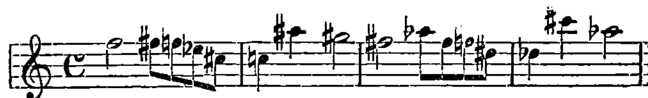


Wenn die Modulation den Zweck hat, aus einer Tonalität in eine andere überzugehen, so ist darin auch schon die Forderung mitenthalten, die leitereigenen Klänge der Ausgangstonart in solche der Endtonart umzusetzen. Die Praxis bedient sich hierzu bekanntlich der Umdeutung einer Harmonie in eine andere (nach Maßgabe der Gleichklangslagen). In dem vorstehenden Beispiel ist der 3. Akkord (der A moll-Dreiklang) aus C VI in G II umgedeutet und demgemäß weiter behandelt, indem aus diesem G II nunmehr der Dominantterzquartsextakkord von G dur (mit Einführung des Leittons fis) entwickelt ist. Diese Umdeutung hat nun aber auch zur Folge, daß der im Baß liegende Klang a, die Quinte der Dominantseptimenharmonie (4. Akkord), um ein Komma höher wird als der Grundton a des Molldreiklanges C VI; durch diese Kommatisierung des Klanges a ist aber die ursprüngliche Tonalität C tatsächlich aufgehoben und an deren Stelle die Tonalität G getreten, welche das kommahöhere a+ als leitereigenen Stufenton enthält. Eine weitere, zunächst mehr stilistische Folge in der Endführung der vorliegenden Modulation ist die, daß der 5. Akkord als Sextakkord eingeführt wird und nicht in seiner Stammlage (mit g im Baß). Das stufenweise Auswärtsschreiten des Basses g—a—a+—h—c—d in den Akkorden 2. bis 7. ist nicht nur aus melodischen Gründen feiner als das Zurückgehen von a+ nach g (vom 4. zum 5. Akkorde), sondern gewissermaßen auch logisch dadurch mit bedingt, daß in dem Übergange von a (3.) zu dem kommahöheren a+ (4.) schon eine aufwärts strebende Fortbewegung des Basses sich kundgibt. Die Zurückführung des a+ (4.) nach g im fünften Akkorde, wodurch dieser als Stammdreiklang erscheinen müßte, würde gleichsam in einem inneren Widerspruch stehen zu der mit der Umdeutung von C VI in G II verbundenen und in der Kommaerhöhung des Klanges a zu a+ zum Ausdruck kommenden Tendenz der Aufwärtsbewegung des Basses.

Es dürfte ferner auch allgemein bekannt sein, daß der Klang e als vierte Quinte von c um ein Komma höher liegt als der Klang e als große Terz von c (Unterschied der pythagoreischen großen Terz $^{64}/_{81}$ gegen die diatonische große Terz $^4/_5$). Mehrfache mit großer Sorgfalt angestellte Untersuchungen und genaue Messungen haben ergeben, daß Geiger bei gewissen Harmonieverbindungen stets die pythagoreische große Terz an Stelle der diatonischen Durterz gegriffen haben. Desgleichen möge auch noch erwähnt sein, daß, wenn wiederum die Tonalität C zugrunde gelegt wird, die übermäßige Quarte c—fis um ein Komma enger liegt als die übermäßige Quarte d—gis.

Von einer tatsächlichen Enharmonik, bei reiner Stimmung, kann nur dann die Rede sein, wenn zwei verschiedene, aber zu einunddemselben bestimmten Tone gehörige Intervalle diesen Ton mit dem gleichen Schwingungswert (genau gleicher Tonhöhe) enthalten. Das würde beispielsweise der Fall sein, wenn der Ton fis als reine Quinte von h oder als große Terz von d angenommen wird; in beiden Fällen ergibt sich für fis genau dieselbe Tonhöhe, und dieser Wert stimmt außerdem auch völlig überein mit dem fis als Leitton zu g, — es findet hier also eine wirkliche Enharmonik dieser drei fis-Klänge statt. Wird aber fis als große Sexte von a angenommen, dann tritt für seine Tonhöhe schon wieder eine Abweichung ein, welche ein Komma minus beträgt; vorausgesetzt ist hierbei aber auch wieder, daß sowohl h wie auch d und a diatonische Intervalle der Tonika c sind.

Man wende hier nun nicht ein, daß derartige subtile Tonunterscheidungen für die Praxis ganz belanglos seien, — sie machen sich bei jeder Musikausübung, für welche die reine Stimmung möglich ist, wie z. B. bei einem Streichquartett oder beim a cappella-Gesang, doch bemerkbar; das kann jeder Musiker bestätigen, der sein Ohr daran gewöhnt hat, nach reiner Stimmung zu hören. Nach den von Weber und Helmholtz angestellten Untersuchungen vermag ein geübtes Gehör noch ein Tausendstel Tonunterschied zu erkennen; um wieviel leichter ist es da, $^1/_{81}$ Differenz zweier Klänge aufzufassen. Wollte man jedoch eine absolute Enharmonik gelten lassen und die Identität solcher Klänge anerkennen, also z. B. cis und des, gis und as, f und eïs usw. als gleichberechtigt ansehen, — zu welchen Resultaten würde dann, von der Harmonik ganz abgesehen, namentlich auch noch die Melodik kommen. Man betrachte nur einmal das nachstehende kleine Beispiel:



Wo bleibt da die richtige Tonvorstellung einer auf die Diatonik gegründeten melodischen Stimmführung? Was eine solche Tonvorstellung aber auch für den ausübenden Musiker bedeutet, das braucht hier wahrlich nicht näher auseinandergesetzt zu werden. Das obige kleine Beispiel würde Sinn und Berechtigung haben, wenn es z. B. auch gestattet wäre, lautsprachlich: „Eß geet bay gedemfter Trommel Klang" usw. zu schreiben, da ja auch hier die Klangwahrnehmung genau die gleiche sein würde, als wenn: „Es geht bei gedämpfter Trommel Klang" geschrieben stände.

Aus alle diesem geht aber hervor, wie ungemein wichtig es ist, den angehenden Musikschüler, besonders in der Harmonielehre, immer und immer wieder darauf hinzuweisen,

sich von der Enharmonik der temperierten Stimmung zu emanzipieren, um zu einer richtigen Tonvorstellung zu gelangen. Bei schon weiter vorgeschrittenen Schülern kann dann als ein sehr wirksames Hilfsmittel das Musikdiktat, das Niederschreiben von kleinen melodischen Sätzen und Harmonieverbindungen nach dem bloßen Anhören, auch wohl das Aufschreiben bekannter Volkslieder aus dem Gedächtnis (in verschiedenen Tonarten) hinzukommen; im ersten Fall ist hierbei zum Vorspielen nicht allein nur das Klavier, sondern auch einmal eine Violine (oder ein Violoncello) zu benutzen. Daß bei Benutzung eines Klaviers der Schüler die Klaviatur nicht beobachten können darf, und daß der Geiger absolut rein greifen können muß, ist selbstverständlich.

Für einen Musiker aber, welcher hauptsächlich die theoretischen Fächer der Musik (speziell Harmonielehre und Kontrapunkt sowie Instrumentationskunde) studieren will, wäre es sehr erwünscht, wenn er über eine sichere Kenntnis der Mathematik bis etwa einschließlich der ebenen Trigonometrie verfügte. Wer dann noch tiefer in das ganze Wesen der Harmonik eindringen will, der muß schon die analytische Geometrie, einschließlich Differential- und Integralrechnung, vollständig beherrschen, — dem wird sich dann aber auch eine Harmonie noch als ein Mehr offenbaren als nur ein bloßer Zusammenklang von zwei, drei oder vier Einzelklängen.



Allerlei Klangwahrnehmungen

Von **L. Wuthmann** (Hannover)

Der Leser erschrecke nicht! Es soll keine wissenschaftlich-physiologisch-psychologische Abhandlung werden; nur einige Gegenstände aus dem Gebiete der musikalischen Akustik, die mir aus meiner mehrjährigen Lehrpraxis besonders erwähnenswert erscheinen, möchte ich hier einmal einem größeren Leserkreise mitteilen.

Da ist zuerst das Kapitel: Konsonanz-Dissonanz! Der Ästhetiker kommt völlig mit der Definition: „— Ruhe — Spannung" aus; der Akustiker forscht tiefer und will deren Wesen entweder mathematisch an der Hand der Schwingungsverhältnisse der Ober- und Untertöne oder psychologisch durch Klangverschmelzung erklären. Wer hat nun recht? Stumpfs Theorie der Klangverschmelzung kommt in ihren Grundzügen doch immer wieder auf die viel einleuchtendere Theorie des dualistischen Tonsystems zurück, denn auch er nennt als Stufenfolge der Verschmelzung die 8, 5, 4, die natürlichen Terzen und Sexten, und dann alle übrigen Töne. Das entspricht genau der Konsonanzbestimmung durch die Ober- und Untertöne, da ja auch er in den Grundtönen des betreffenden Intervalles den Stufengrad der Verschmelzung findet. Alle direkten Verwandtschaften entsprechen der Konsonanz, alle indirekten der Dissonanz. Z. B. cd indirekt verwandt durch g, c-g-d; vermittelnder Ton der indirekten Verwandtschaft g. ch = c-g-h oder c-e-h, c-gis = c-e-gis. Das ist im Grunde genau dasselbe, als wenn die Dualisten sagen, c-gis ist dissonant, weil sie in verschiedenen Dreiklängen vorkommen, nur die Herleitung ist etwas anders.

Ich habe dieser Sache deshalb kurze Erwähnung getan, weil viele meiner Schüler mit Recht fragten, wo denn der eigentliche Unterschied läge, und wäre dankbar, wenn mir in diesem Blatte eine Antwort zuteil würde.

Nun zu etwas anderem. Eine gewiß nicht allen Lesern bekannte Tatsache ist es, daß ein sich schnell entfernender oder schnell nähernder Ton tiefer bezw. höher wird. Mancher, dem das vielleicht schon aufgefallen ist, hat diesen Umstand darauf zurückgeführt, daß die Tonerzeugung selber in ihrer Höhe schwanke, etwa infolge nachlassender Energie. Steht man auf einem Bahnhofe und hört eine schnell vorbeifahrende Maschine pfeifen, so kann man das Umschlagen des Tones, der zuerst höher wird, dann, mit zunehmender Entfernung wieder tiefer wird, deutlich wahrnehmen. Jeder Physiker weiß, daß das durch die zunehmende bezw. abnehmende Anzahl der das Ohr treffenden Schallwellen bedingt wird, die an sich gleichbleibt, aber durch die schnell sich ändernde Entfernung der Schallquelle scheinbar höher bezw. tiefer wird. Um wieviel verändert sich nun die Tonhöhe? Angenommen, die Lokomotive fahre mit 90 km Stundengeschwindigkeit, so durchfährt sie in einer Sekunde 25 m, und der Ton sei das zweigestrichene „a" mit 870 Schwingungen. Es treffen also bei stillstehender Schallquelle 870 Schallwellen mein Ohr, bei schnellem Vorbeifahren aber nach einer Sekunde so viel weniger Schallwellen, als 25 m in der Schallgeschwindigkeit von 340 m enthalten sind, denn der Ton muß nun 365 m zurücklegen, bis er mein Ohr trifft. 340 : 25 ist = 13,6, es treffen also nach einer Sekunde $870 - \frac{870}{13,6} = 870 - 63,97$, oder rund $870 - 64 = 806$ Schallwellen mein Ohr. Die Länge der Schallwellen bei 870 Schwingungen beträgt rund 1,214 Fuß (1056 : 870), bei 806 Schwingungen 1,301 Fuß. Dieser Ton ist etwas tiefer als gis (genau 822 Schwingungen). Der Ton wäre also um einen guten Halbton gesunken, nach einer weiteren Sekunde um reichlich einen Ganzton! Entgegen dieser Berechnung steht nun merkwürdigerweise ein anderes, ebenfalls von mir gefundenes Resultat. Tonwellenlänge bei 870 Schwingungen 1,214 Fuß. Nach einer Sekunde ist jede Wellenlänge um so viel länger, als die 25 m sich auf 870 Wellen verteilen, also $\frac{25}{870} = 0,029$ Fuß; $1,214 + 0,029 = 1,243$ Fuß; das würde aber einer Schwingungszahl von 1056 : 1,243 entsprechen = rund 850 Schwingungen. Dieser Ton wäre demnach nur etwa $^1/_5$ Ton tiefer als a. Welche Berechnung ist nun die physikalisch richtigere?

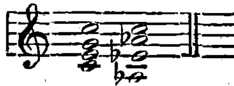
Wer kennt nicht den berühmten „Tristan"-Akkord f — h — dis — gis gleich zu Beginn des köstlichen Vorspiels?



Es ist bekanntlich der übermäßige Sekundakkord, abzuleiten von dem Akkorde gis h dis f der VII. Stufe mit seiner, dem erweiterten Tonartsystem entnommenen erhöhten Quinte. Spielt man nun diesen Akkord auf dem Klavier und denkt ihn enharmonisch als eis gis h dis, so ist damit sofort eine ganz andere Klangvorstellung verbunden, nämlich die des unvoll-
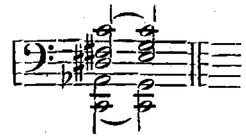
ständigen Nonenakkordes cis eis gis h dis von Fis V = Fis VII⁷ mit Lösung nach Fis ais cis. Auf dem Klavier klingen doch beide Akkorde völlig überein, und dennoch ist der Klang je nach Auffassung ein völlig verschiedener! Es liegt das an der Tatsache, daß die temperierte Stimmung auf unser Ohr wenig oder gar keinen Einfluß ausübt, daß wir vielmehr doch die reine Stimmung immer instinktiv heraushören.

Etwas Ähnliches habe ich gelegentlich schlichter Modulationsübungen gefunden. Die Modulation C—As in folgender Lage:



sehr weich und schön, ist ja auch leicht zu erklären als ein Schnitt zur Parallele der Moll-Subdominante (Dur moll-Tonart). Dagegen klingt die umgekehrte Akkordfolge As—C aufdringlich und hart. Warum? Ich habe lange darüber nachgedacht und bin zu folgendem Resultat gekommen. Der Schritt C—As verwandelt die Oktave zu C in die Terz von As, womit in der reinen Stimmung die Vorstellung einer Tonsenkung vorhanden ist, denn drei reingestimmte große Terzen ergeben das Verhältnis $\left(\frac{5}{4}\right)^3 = 64 : 125$ anstatt desjenigen der reinen Oktave 1 : 2 (64 : 128). Es handelt sich bei der Akkordfolge C—As tatsächlich um die Vorstellung einer abnehmenden Tonenergie, bei der Folge As—C dagegen um die einer zunehmenden Tonenergie, diese mit steigender, also heller färbender Tendenz, jene mit fallender, dunkler werdender Tendenz, was ja auch schon äußerlich durch die Bewegung des Grundtones in die Erscheinung tritt.

Nun zum Schluß noch eine theoretische Frage. Schubert beginnt sein Lied „Am Meer" mit dem Akkorde:



Ist der Akkord als der enharmonisch geschriebene übermäßige Quintsextakkord as c es fis auf der sechsten Dur moll-Stufe (abgeleitet vom unvollständigen Nonenakkord der II. Stufe d fis as c es) aufzufassen? Schubert war bekanntlich in der Hauptsache Autodidakt und hatte die harmonischen Gesetze sozusagen im Blute, ohne lange Erklärungen und Unterweisungen nötig zu haben. Es ist also möglich, das hier ein Schreibfehler vorliegt. Andererseits war Schubert ein so fein hörender Musiker, daß er die Aufwärtsführung des dis nach e als aufwärtsstrebenden chromatischen Ton absichtlich gefordert haben mag. Der Akkord würde demnach als unvollständiger Nonenakkord der V. Dur moll-Stufe mit ausgelassenem Grundton und Terz g h dis fis as und doppelte Alterierung nebst orgelpunktartigem C aufzufassen sein. Im ersten Falle läge eine plagale Akkordfolge (Subdominante-Tonica), im letzten eine authentische (Dominante-Tonica) vor. Es wäre hochinteressant, hierüber einmal die Meinungen anderer Theoretiker zu hören.

Aus dem Leipziger Musikleben

Die junge Sängerin Erika Ullrich aus Weimar trug im Feurichsaale, von Amadeus Nestler korrekt und anschmiegsam begleitet, Lieder von Schumann, Brahms und einigen neueren Komponisten unter freundlichem Beifall der Anwesenden vor. Brahms hätte sie lieber weglassen sollen: Gesänge wie die „Sapphische Ode" rühren an die Tiefen der Musik. Hingegen hatte sie mehr Glück mit Max Papsdorfs stimmungsvollem Schilflied und mit den feingearteten Sachen von Albert Stühler. Ihre Stimme klingt angenehm, doch fehlt ihr noch der rechte Schliff, wie es auch ihrem Vortrage an Kultur mangelt.

Am Totensonntage fand in der Thomaskirche die 73. Wohltätigkeitsveranstaltung des Leipziger Männerchores statt unter solistischer Beteiligung von Frau Maria Quell (Sopran) und Dr. Kurt Hammer (Bariton) aus Leipzig. Erstere sang ein wirkungsvolles „Lied der Mutter" von G. Wohlgemuth sehr klangschön und geschmackvoll, letzterer bewährte sich als ein gebildeter Sänger mit ansehnlichen Mitteln in einem der „Ernsten Gesänge" von Brahms und „Selig sind" von Kienzl. Der Chor zeigte unter Prof. Wohlgemuths zügelfester Führung musterhafte Disziplin in einer Anzahl von einfachen, auf den Ernst des Tages eingestimmten Liedern. Oberkirchenrat D. Cordes sprach tröstende Worte. Prof. Ernst Müller

Ein Chopin-Abend zeigte Télémaque Lambrino auf der Höhe gereifter Künstlerschaft. In der Mitte stand die H moll-Sonate, deren Stimmungreichtum mit Meisterhand ausgeschöpft ward; wollte man etwas herausheben, so wäre es im ersten Satze die wundervolle Kantilene des zweiten Themas und im Finale der ebenso virtuos wie künstlerisch glänzende Überschwang. Ähnliches ist von der F moll-Fantasie und der As dur-Ballade zu sagen. Nach einer langen Reihe kleinerer Stücke, Nokturnen, Walzern und Mazurken (besonders entzückend die in A moll), die er mit größter Feinheit hinwarf, hatte Lambrino nach zwei Stunden noch die volle Kraft und den ganzen Elan, der zur Bewältigung der As dur-Polonäse durchaus nötig ist. Der stark besuchte und außerordentlich genußreiche Abend gab ein prächtiges, vielseitiges Bild des romantischen Klavierpoeten.

Mit starkem Erfolge begannen Frau Frieda Kwast-Hodapp (Klavier) und Herr Walter Davisson (Violine) ihre Beethoven-Sonatenabende, an denen sie sämtliche zehn Klavier-Violinsonaten vorzuführen gedenken. Es sind zwei gute und feine Spieler, musikalisch genau aufeinander gestimmt, sie mehr das männliche, führende, er mehr das weibliche Element. Sein Ton war an diesem Abend nicht immer schlackenfrei und allzuoft in mezza voce verfallend. Dem volleren Tone und dem schärferen Temperamente der Partnerin näherte er sich erst gegen Ende des Abends in der A dur- (Op. 12) und besonders in der F dur-Sonate, die den prächtigen Schluß des Konzertes machte. Die beiden weiteren Sonatenabende (16. Dezember und 17. Februar) seien empfohlen.

In einem vielseitigen Programm ließ Paula Nivell an ihrem Liederabend (Begleitung: W. Liachowsky aus Berlin) schöne und gut verwendete Stimmittel und treffendes Vortragstalent erkennen. Besonders dankenswert und gelungen waren seltener zu hörende Lieder von Schubert, Liszts „Es muß ein Wunderbares sein", das die Grenzen ihres Könnens zeigte, und vier Magellonenromanzen von Brahms. Weiterhin (Mahler, Blech) verflachte sich das Programm.

Bei Sängern zur Laute hat man sich gewöhnt, das Hauptgewicht auf das Instrument und das Programm zu legen. Mit beidem fuhr Friedl Leopold recht glücklich, während ihr Gesang sich auf das beinahe Erträgliche beschränkte.

Im sechsten Gewandhauskonzert holte sich der junge Mitja Nikisch mit dem Klavierkonzerte von Tschaikowsky einen großen Erfolg. Seit seinem ersten Auftreten im vorigen Jahre (mit dem D moll-Konzert von Brahms) scheint er eifrig weitergearbeitet zu haben: die Kraft hat auffällig zugenommen, die Hymnenklänge und ihre Umbrämung im ersten Satze hatten Schwung und große Linie, der wirbelnde Charakter im letzten freie Beweglichkeit und Schmiß. Die dem Konzerte vorangegangene erste Sinfonie (D dur) von G. Mahler brachten Artur Nikisch und das Orchester höchst effektvoll heraus, ohne darüber täuschen zu können, daß hier große Absichten mit ebenso komplizierten wie meist kleinlichen Mitteln ausgeführt sind. Mit dem ganz und gar Äußerlichen, Schauspielerischen dieser Musik kann sich vielleicht der befreunden, dem die Sinfonie eine kalt berechnete Prunkausstellung aller möglichen Erinnerungen aus dem Leben eines geistreichen Kapellmeisters bedeutet. Das Vorbild Bruckner ist hier ganz veräußerlicht, aus der Inbrunst sogenannter Tiefsinn geworden mit gespaßigen Seitenblicken auf das Volkslied. Übrigens eine Programmusik ohne Programm. Bei einigen früheren Aufführungen war es da, dann wieder verschwunden. „Sehr interessant."

Ein vom Flottenbunde deutscher Frauen veranstalteter Richard Wagner-Abend, bei dem Ottilie Metzger-Lattermann und Theodor Lattermannn als Solisten und die Kapellen des I. Ersatzbataillons des Infanterieregiments Nr. 106 und 107 unter Leitung von M. Wünsche mitwirkten, brachte zahlreiche Bruchstücke aus den Bühnenwerken und drei Wesendonklieder. Daß ein solches Programm unkünstlerisch und für Leipzig sinn- und zwecklos ist, braucht nicht weiter erörtert zu werden. Wertvoll war immerhin die Bekanntschaft mit den beiden Solisten, deren jeder in seinem Fache ersten Ranges ist, aber eben hier fehl am Orte war. Der richtige wäre für sie die Bühne des Neuen Theaters, wo man ihnen als Gästen gern einmal begegnen möchte.

Wilhelm Backhaus spielte Bach, Beethoven und Chopin, alles mit glänzender, unfehlbarer Technik und feinsten Anschlagnuancen, aber immer noch mit jener sozusagen kindlichen Kälte, die vermuten läßt, daß dieser eminente Musiker stark aufrüttelnden Erlebnissen noch fern geblieben ist. Und doch schien das Empfindsame an diesem Abend schließlich obzusiegen: Chopin gelang ihm am besten.

Elena Gerhardts Schumann-Abend (am Flügel Paula Hegner) brachte ein wundervolles Programm, in dessen Mitte der Zyklus „Frauenliebe und Leben" stand, in ebenso wundervoller Ausführung. Ihre stimmlichen Mittel haben etwas eingebüßt, aber wie sie diese noch immer schönen Mittel ausnützt, bekundet die Stufe reifer Meisterschaft.

Der junge Violoncellist Emanuel Feuermann hatte, begleitet von M. Wünsche, mit Kompositionen seines Lehrers J. Klengel (Scherzo), d'Alberts (Konzert C dur) u. a. durchschlagenden Erfolg. Er ist schon jetzt ein Techniker allerersten Ranges und zugleich ein ausgezeichneter Musiker. Es war aber selbstverständlich, daß das Konzert von d'Albert mit Klavierbegleitung nicht zur vollen Geltung kommen konnte.

Das siebente Gewandhauskonzert litt an einem Mischprogramm von unnützer Länge. Von den beiden Violinkonzerten (Viotti A moll und Mendelssohn), die der noch sehr junge Herr Stefan Partós mit feingeschliffener Technik und großem, modulationsfähigem Tone spielte, wäre eins zu streichen gewesen. Das hätte einen normalen Abend ergeben und dem großen Erfolge des trotz seiner langen Haare feinhörigen, freilich im Rhythmischen noch unerfahrenen oder sehr unbedenklichen Jünglings keinen Abbruch getan. Als hier bereits bekannte Orchesterwerke wurden der sinfonische Prolog zu „Der Tor und der Tod" von August Reuß und die Ouvertüre zu „König Manfred" von Carl Reinecke in vortrefflicher Ausführung geboten, ersterer ein an der Hypermoderne orientierter Tiefsinn mit raffiniert effektvoller Schlußwendung, letztere trotz ihres Alters von mehr als fünfzig Jahren (1866 erschienen) durch ihre unverbraucht frische Melodik und meisterhafte Arbeit noch derart wirkend, daß sie ohne Bedenken an das Ende eines Konzertes von zweiundeinhalb Stunden Dauer gestellt werden konnte. Die Neuheit des Abends war eine Sinfonie in D dur von Emil Nikolaus Reznicek, deren Bestes in den beiden Mittelsätzen (Andante und Tempo di minuetto) liegt, hübschen Stimmungsbildern, denen nationale Melodien zugrunde zu liegen scheinen. Wenn dies zum Teil wohl auch im ersten Allegro und im Finale der Fall ist, so kann man doch ihre Verarbeitung eher opernhaft als sinfonisch nennen; der Eindruck sowohl des Thematischen wie der Arbeit schwankt zwischen Smetana und Berlioz. Es ist Musik aus zweiter Hand und reicht nicht entfernt an die Frische und Ursprünglichkeit der prächtigen Donna Diana-Ouvertüre, die den Komponisten allgemein bekannt gemacht hat. F. B.

Musikbriefe

Aus Berlin

Von Bruno Schrader

Ende Oktober

Daß die zeitgenössische Produktion die Quantität über die Qualität setzt, sehen wir im Theater und Konzertsaal jeden Augenblick; selten, daß eine auftauchende Neuheit Eigenschaften zeigt, die ihr die Anwartschaft auf ein längeres Leben, geschweige denn auf ein Überleben ihres Autors sicherten. Unter den vielen neuen Werken, die wir in den letzten vierzehn Tagen hören konnten, gehörte kein einziges zu diesen Seltenheiten. So ein Klavierkonzert von Hermann Herrich, das am ersten Sinfonieabend Hermann Henzes uraufgeführt wurde. Es ist ein ungeklärtes, stilzerfahrenes Machwerk, überhaupt kein Klavierkonzert, sondern eine Orchesterfantasie mit einer Art obligater Klavierstimme. Auch hier geht die böse Saat auf, die Franz Liszt mit seinem sogenannten Klavierkonzerte in A dur ausgestreut hat. Als sein genialer Freund Henry Litolff in seinen dreisätzigen Konzerts sinfoniques neue Wege angebahnt hatte, ging der Großmeister darauf weiter, indem er das quasi komprimiert-viersätzige Es dur-Konzert schrieb und dem Freunde beziehungsvoll widmete, gelangte dann aber mit dem wirklich einsätzigen A dur-Konzerte gleich an das Ende des neuen Weges. Solche Werke nannten andere besser und präziser bloß Konzertstücke (vgl. Weber, Volkmann u. a.). Heutzutage sind sie aber auch das nicht mehr, weil nunmehr das Konzertinstrument derartig vom Orchester überwuchert ist, daß es als solches überhaupt nicht mehr in Betracht kommt. Litolff und Liszt würden sich in den Gräbern umdrehen, wenn sie gewahren könnten, wie ihre an sich gesunden Ideen jetzt durch die Diminutivtalentchen eines prätenziösen Nachwuchses ad absurdum geführt werden. Es geht hier zu wie in den Zeiten nach Michelangelo: unfähig, auch nur den Schatten der Größe des vorbildlichen Meisters zu erreichen, suchte man diese Größe vorzutäuschen, indem man gewisse Übertreibungen des sonst unfaßbaren Genius kultivierte und so zwar nicht Michelangelo, aber doch michelangelesk wurde. Näher auf das Herrichsche Werk einzugehen, verlohnt sich nicht. Ilse Fromm-Michaels, die ausführende Pianistin, war das einzig Erfreuliche daran. Die unsachliche Reklamebemerkung des trotz aller Papiernot sechs Seiten langen Programmes, daß der Komponist schon

dreimal im Kriege verwundet gewesen sei, rührt uns dabei nicht im mindesten. Im Gegenteil, die Hineintragung des Krieges in den Kunsttempel verstimmt uns. Eine ganze Seite von den sechs bramarbasierte ein Dr. Felix Günther} „zur Einführung" über „Reform des Konzertprogrammes". Was man nicht alles „reformieren" will! Die einzig gesunde Reform wäre, daß man das Konzertprogramm wieder so druckte wie vor dreißig Jahren und dem Publikum nicht 40 Pf. für solch einen Wisch aus den Taschen zöge. Was sagt denn übrigens die betreffende Regierungsstelle zu der hier überall, namentlich auch bei den Liederabenden zwanglos betriebenen Papierverschwendung? Wohin man nun kommt, wenn auch ältere, solidest gebildete Meister ihrer Tradition untreu werden, sah man an der Eröffnungsnummer, einer Passacaglia und Fuge von Iwan Knorr. Aber trotzdem merkte man da in jedem Takte, daß der Komponist einst in der festen, überlegenen Lehre eines Richter und Reinecke groß geworden war. Auch das dritte Werk des Abends, R. Straußens Jugendsinfonie in Fmoll (Op. 12), mutete in ähnlichem Sinne an. Mir gefielen da wieder besonders die Stellen im ersten Satze, die Gades nordischer Elegik nachklingen, und die Takte am Schlusse des Scherzotrio, die den späteren Eulenspiegel vorklingen.

Wie Herrn Henze, so muß man auch Herrn Ludwig Rüth für das Sinfoniekonzert dankbar sein, das er zusammen mit dem bekannten Tenoristen Heinrich Hensel gab. Der sehr talentvolle Dirigent gab hier als Hauptwerk Bruckners zweite Sinfonie in Cmoll und erwarb sich mit dieser ebenso schwierigen wie undankbaren Aufgabe unverwelkliche Lorbeeren. Den musikalisch Gebildeten hat er mit der so seltenen Aufführung jenes Werkes einen unlohnbaren Dienst erwiesen. Sie wirkte auf uns stark, trotz der Länge des langsamen Satzes, und erweckte Verlangen nach einer baldigen Wiederholung. Wozu denn auch immer nur die romantische und die dritte Sinfonie des Meisters aufführen?

Ein anderes fürchterliches Klavierkonzert, diesmal aber eins in zwei Sätzen, führten der Dirigent Wilhelm Sieben und der Pianist Wolfgang Ruoff ein. Der Komponist heißt Carl von Pidoll. Er sollte vor allen Dingen erst einmal anständig instrumentieren lernen, denn sein Orchester klingt wie das Geheul der Indianer, wenn sie auf dem Kriegspfade gehen. Auch an seiner viersätzigen Sinfonie in Dmoll ist Hopfen und Malz verloren. Die Schlußnummer des Abends, R. Straußens Don Juan, nahm sich diesen Manifestationen musikalischer Impotenz gegenüber wie ein simples klassisches Werk aus. Eine Pastoralsinfonie (Nr. 2 Esdur) von Romulus D'ell(?) Fiore aber, die der junge Komponist in seinem ersten Sinfoniekonzerte aufführte, erwies sich als solch harmloser Dilettantismus, daß die Kritik schon nach den ersten Perioden den Saal verließ, um ihre Zeit ernsthafteren Ereignissen zuzuwenden. Solchen war auch ein „Oratorium" Caligula nicht zuzurechnen, das sich ein Herr Mietzner geleistet hatte, und zwar mehr Ausschlachtung von Beethovens „Christus am Ölberge". Die Sache begann mit der Deklamation einiger Schauspieler. Als sie kein Ende nahm und die Musik noch immer nicht einsetzte, verließ die Musikkritik in der Annahme, daß sie hier wohl nur aus Versehen eingeladen sei, ebenfalls den Saal. Es ist schlimm, daß heutzutage die Aufführung selbst der größten Albernheiten nur noch eine Frage des Geldbeutels ist.

Bemerkenswert war auf dem Programme Herrn Rüths eine neue Blüte des Sprachchauvinismus, die die Ouvertüren zur Zauberflöte und Euryanthe als „Vorspiele" bezeichnete. Nun ist ja zwar manche Ouvertüre zugleich ein Vorspiel, manche (wie z. B. Mendelssohns Fingalshöhle oder Gades Ossian) aber auch nicht; immer aber umschreibt der Begriff eine bestimmte Form, die ihn scharf vom freien „Vorspiele" unterscheidet. Wenn man also Ouvertüre einfach mit Vorspiel verdeutscht, so ist das ebenso oberflächlich und gedankenlos, wie wenn man etwa für Sonate Spielstück sagen wollte, obwohl man dann hier wenigstens dem geschichtlichen Ursprunge des Begriffs nahe käme.

In der Kammermusik begannen nach und nach alle heimischen Vereinigungen. Großartig stand Alexander Fiedemanns Quartett mit Beethovens Op. 132 (Amoll) da. Das war eine Leistung, die das wunderbare Werk nicht nur in höchster technischer Vollendung, sondern auch so durchsichtig und formenklar gab, daß sein Wesen einfach und selbstverständlich erschien. Dazu waren Beethovens Intentionen bis in die kleinsten Nuancen hinein realisiert. Dann war Hjalmar von Damecks erster Abend. Man erhielt dort zunächst wieder den üblichen Mammuthknochen, frisch ausgegraben von dem unermüdlichen Altertumsforscher, der mehr durch seine Praxis für solch alte Musik tut, als ein Dutzend theoretischer Kunsthistoriker zusammen vermag. Es war eine „enharmonische" Sonate in Gmoll für je zwei Violinen und Violen, Violoncell, Kontrabaß und Continuo von G. Valentini (1620). Ihr folgte eine Kammersonate in Esdur für Oboe, Violine, Violoncell und Continuo von Händel, und dieser als leider allzu seltenes Ereignis das Klavierquintett in Amoll Op. 107 von Raff. Dieses erschien als die verdienstvolle Kardinalleistung des Abends, der mit Beethovens Septett beschlossen wurde. Am Klaviere saß Mary Wurm. Das Konzert verlief besonders animiert und glücklich; es war, als ob sich Spieler und Hörer gegenseitig inspirierten und entzündeten. Auch der erste Abend des nun auch in Leipzig zur Anerkennung gelangten Damenquartettes von Dora von Möllendorf hatte sein besonderes Ereignis. Es bestand in Smetanas zweitem Streichquartette (Dmoll), worin der Komponist die Fortsetzung von seinem ersten „Aus meinem Leben" zu erzählen gedachte. Das Werk wird fast nie öffentlich gespielt, denn es zeigt zu sehr die Spuren von Smetanas fortschreitender Geisteskrankheit. Man liest näheres darüber in Bronislaw Welleks biographischem Essay über den Tondichter (Prag 1895, S. 89 ff.), wo auch ein Brief des letzteren zitiert ist. Der Unglückliche meldet dort seinem Freunde Sob: „Den ersten Satz des Quartetts habe ich vollendet, bin jedoch betreffs des Baues dieses Satzes in Verlegenheit, der Satz ist ganz ungewöhnlich in der Form und schwer verständlich: eine gewisse Zerrüttung herrscht in dem ganzen Satze und wird, wie mir scheint, den Spielern große Schwierigkeiten bereiten — sie ist eine Folge meines unglücklichen Lebens". Nun, unsere Damen wurden dieser und anderer Schwierigkeiten Herrinnen; daß sie uns mit dem seltenen Werke bekannt machten, bedeutet ein großes Verdienst und eine nacheiferungswerte künstlerische Selbstlosigkeit.

Die Pianisten schienen sich auf Chopin-Abende verabredet zu haben. Georg Bertram, Leonid Kreutzer, Télémaque Lambrino huldigten ausschließlich diesem empfindsamen Klavierpoeten. Aber auch die Programme der übrigen wiesen eine ziemlich einseitige Literatur auf. Besser sahen in der Beziehung die Liederabende aus, wo es mehr und mehr aufzudämmern scheint. So war das Programm von Margarete Wachsmuth zu loben, das Lieder von Hans Sommer, Peter Cornelius, Hugo Rasch und Richard Wintzer enthielt. Letztere beiden sind Berliner Komponisten; jener treibt im Gesucht-Gemachten, dieser schreibt zwar fein und gewählt, aber doch natürlich und frisch von innen heraus. Die Sopranistin Edith Sajitz widmete den wertvollen Liedern Hermann Hans Wetzlers einen ganzen Abend, während Birgit Engell für die ebenfalls bemerkenswerten Georg Vollerthuns eintrat. Margarethe Neumann sang ebenfalls eine moderne Reihe weniger Bekannter, die allerdings mit dem unvermeidlichen Richard Strauß schloß. Einige Belebung gewährten auch die Solisten der Streichinstrumente: der bestens bekannte Violoncellist Alexander Schuster spielte, leider ohne Orchester, das zweite Konzert (Cmoll Op. 38) von Jules de Swert und ein Geiger Hugo Kohlberg das zweite Konzert (Fdur Op. 86) von Friedrich Gernsheim. Im übrigen scheint aber hier den Herren die Literatur sehr arm zu sein, denn sie drehen sich immer mit den Violinkonzerten von Mozart, Beethoven, Mendelssohn, Bruch, Brahms und Tschaikowsky im Kreise, ihn ab und zu einmal durch einen mehr oder weniger stillosen, halbverstandenen Bach erweiternd. Was diesen und Mozart be-

trifft, so ist da nach wie vor alle historische und musikwissenschaftliche Aufklärungsarbeit vergeblich geblieben. Manche sündigen da freilich auch wider besseres Wissen, aus purer Bequemlichkeit und Arbeitsscheu. Da ist denn vollends nichts zu erreichen.

Mitte November

Die Revolution hatte das hiesige Musikleben nur für wenige Tage unterbrochen. Das Deutsche Opernhaus und die exkönigliche Oper nahmen nach Überwindung des ersten Stoßes sogleich ihre Vorstellungen wieder auf. Letztere firmiert jetzt als „Opernhaus Unter den Linden". Einstweilen fungieren Rich. Strauß und Leo Blech als „Direktion". Dann wird die Anstalt als Staatskunstinstitut neu organisiert werden.

Die Konzerte sind nun zwar beträchtlich reduziert, weil den von auswärts kommenden Konzertgebern der Reiseweg erschwert oder auch gesperrt ist. Die Teilnahme des Publikums scheint indessen nur in den ersten Revolutionstagen nachgelassen zu haben. Vorher, am 1. November, gab der junge, anscheinend sehr protegierte Dirigent Furtwängler sein erstes Sinfoniekonzert. Es ist davon aber nur die erste Nummer erwähnenswert: Berlioz' Ouvertüre „Der Corsar". Das Werk wurde frisch und inspiriert, aber auch höchst subjektiv und willkürlich vorgetragen. Zudem war ein Strich zu bedauern, der gerade die formal nötige Repetition der schönsten Partie betraf. Auch aus Selmar Meyrowitz zweitem Sinfoniekonzerte ist nur ein Werk besonders hervorzuheben: Claude Debussys drei Orchestergedichte „Das Meer". Wir müssen dem höchst begabten Dirigenten um so mehr für diese an sich schon seltene Gabe danken, als der während des Krieges verstorbene Komponist auf der Proskriptionsliste unserer deutschen Chauvinisten stand. Mag man seiner Richtung auch noch so fern stehen, zugeben muß man, daß die feine, geistreiche und eigentümliche Art, in der er selber diese sonderbare Kakophonik und dieses fast narkotische Orchesterkolorit handhabt, einen Zauber ausübt, dessen Poesie man sich nicht so ohne weiteres entziehen kann. Seine Nachahmer sind freilich in ihrer tölpelhaften Roheit um so entsetzlicher. Es herrscht da ganz das Verhältnis wie zwischen Rich. Strauß und seiner „Schule".

Andere Konzerte großen Stiles nun boten dermaßen landläufige Bilder, daß wir unsere Leser nicht damit aufzuhalten brauchen. Neues war hingegen in der Kammermusik zu beobachten: der erste Abend einer Vereinigung, die unter dem Namen des Bratschers, Hermann Scherchen, steht und den Konzertmeister des Blüthnerorchesters, Nicolas Lambinon, als Primgeiger hat. Da hörte man außer Bruckners Streichquintett noch das erste von Schönberg, D moll Op. 7, in einem Satze. Ich brauche mich da über Bruckners ebenso langes als erhabenes Werk, das bekanntlich große und tiefe Schönheiten enthält, wie auch über Schönbergs elende Katzenmusik kaum zu äußern. Daß man diese aber aufführte, ist immerhin noch eher zu begrüßen, als wenn man zum xten Male Schuberts „Tod und Mädchen" oder dergleichen wiedergekaut hätte. Wenn die neue Quartettgesellschaft, die ihren schweren Aufgaben wohl gewachsen war, weiterhin so ungewöhnliche Programme bringt, wird sie ein schwerwiegender Faktor im großen Rechenexempel des Berliner Konzertgetriebes werden.

Wie hier, so übergehe ich dieses Mal auch bei den sogenannten Solistenkonzerten jene, in denen bekannte Größen stets die bekannten Erfolge haben. So auch den ersten Klavierabend Emil Ritters von Sauer. „Ritter von Sauer" — das mutet einen gerade in der unmittelbaren Gegenwart an wie ein uraltes Märchen aus alten, kindischen Zeiten. Seit der Mann seinen „Ritter" und Adel ergattert hat, den er so ostentativ auf Billetten und Programmen zur Schau stellt, spielt er nicht einen Ton besser wie ehedem — auch nicht schlechter, wie ich ihm mit Vergnügen bezeuge. Aber seine Kompositionen sind durchaus nicht mitgeadelt und mitgerittert. Doch bleibe ich da bei meiner alten Meinung, daß sie klaviertechnisch wundervoll sind. Der Ritter von Sauer gehört nicht zu den wahren Schülern Liszts, die sich das eigentliche Wesen des großen Mannes zum Beispiel genommen haben und ihm nacheifern; er gehört nur zu denen, die bei ihm ihr bißchen Klavierspiel abgeschliffen haben. Der große Meister schrieb und nannte sich nur schlicht „Franz Liszt", weder Doktor noch „von", und hängte auch seine zahlreichen Orden nicht an — ein zwar nebensächlicher Zug, der aber gleichwohl sein Wesen mit kennzeichnet. Sehr freundlich muß ich dem gegenüber einer Novize gedenken, deren erstes Auftreten unter einer gewissen Spannung vor sich ging. Es war die Sopranistin May Fiedler, die Tochter unseres berühmten Dirigenten Max Fiedler. Dieser führte sie selber am Flügel ein. Die Stimme ist nicht groß, aber vortrefflich gebildet, die Aussprache musterhaft und der Vortrag von einer Intelligenz und Vollendung, die Staunen erregen würde, wenn man nicht den vortrefflichen Vater als Mentor dahinter sähe. Von den gesungenen Liedern interessierten die seinigen am meisten; es ist schade, daß für diese schöne echte Musik nicht mehr getan wird. Hoffentlich macht Frl. Fiedler in ihrer Konzertlaufbahn nun etwas nachdrücklicher Propaganda dafür. Ihr Liederabend war auch sonst verständig und nachahmenswert eingerichtet, da noch jemand anders mit seinen Leistungen dazutrat: die Geigerin Lilli von Mendelssohn, deren Mitwirkung dem Konzerte einen großen gesellschaftlichen Reiz verlieh, aber gleichwohl des künstlerischen Erfolges nicht entbehrte. Musterhaft erschien auch der Liederabend Anette Thiemes angelegt, an dem der Klarinettist Adolf Mützelburg beteiligt war. Man hörte da Lieder aus Hugo Wolfs Jugendzeit, aus Peter Cornelius' Nachlasse, die Rispetti von Hermann Götz, zwei Klarinettenlieder von Ludwig Spohr und Schuberts Klarinettenstück „Der Hirt auf dem Felsen", wo die Sängerin allerwärts ihre fachliche wie musikalische Intelligenz offenbarte.

Aus Braunschweig

Von Ernst Stier

Ende November

Unter Leitung eines sozialen und Künstlerrats ist das Hoftheater zum Landestheater geworden. Die Erschütterung vollzog sich ohne jede Unterbrechung, auch der bisherige Andrang dauert an, infolge der Grippe-Epidemie wurden die Ziele jedoch nicht erreicht. Verdis aufgefrischter „Othello" hielt sich dank der vorzüglichen Leistungen von Albine Nagel, Erich Hunold und Peter Unkel im Spielplan. Durch das Mimodram „Die letzte Maske" (Universal-Edition Leipzig, Wien) wurde Wilh. Mauke hier vorteilhaft bekannt. Die Musik, mit Tanzrhythmen stark durchsetzt, wurde aus glühender Leidenschaft geboren, die verschiedensten Formen schildern Personen und Stimmungen, namentlich die heiße Sehnsucht der Liebenden mit leuchtenden Farben. Das stete Drängen durchläuft alle Ausdruckswerte von übermütigster Lebenslust bis zu bitterstem Todesschmerz. Albine Nagel, die Schauspielerin F. Friedmann und Lorenz Corvinus hoben sich aus der Umgebung und den vom Spielleiter Benno Noeldechen gestellten glänzenden Bühnenbildern mit ihrer Gebärdensprache trefflich ab und vermittelten sogar dem Zuschauer ohne Textbuch das volle Verständnis des gediegenen Werkes.

Die hochdramatische Sängerin Stefanie Schwarz will den Braunschweiger Staub von den Füßen schütteln, T. Schmidt (Altenburg), die erste Bewerberin, genügte stimmlich, aber nicht darstellerisch; ihre Donna Anna („Don Juan") entwickelte namentlich in der Rachearie zu wenig Temperament, ihre Verpflichtung würde also keine Verbesserung bedeuten. Ganz anders wirkte H. Rabl, die Frau des Magdeburger Kapellmeisters, die als Leonore („Fidelio") einsprang und schon früher in der Rolle eine tadellose Leistung geboten hatte. Unter den heutigen Verhältnissen ist der feste Bestand des Personals wünschenswert, infolge der Verkehrsschwierigkeiten einstweilen jedes weitere Gastspiel überdies unmöglich. Die R. Strauß-Woche („Elektra", „Salome", „Rosenkavalier" und Konzert) verlief glänzend vor ausverkauftem Hause.

Außer diesem gab die Hofkapelle unter Generalmusikdirektor C. Pohlig ein zweites Konzert, das den Zeitgenossen gewidmet war. R. Burmeister (Berlin) spielte das von ihm instrumentierte Klavierkonzert (F moll) Chopins technisch korrekt, blieb dem Inhalte aber recht viel schuldig: dem breiten ersten Satz fehlte die Leidenschaft, dem mazurkaartigen letzten der duftige, poetische Zauber. Die Ouvertüre zu „Coeur As" von dem Dresdener Kammermusiker Künneke sprühte Geist und Leben, bekundete feinen Klangsinn und Beherrschung des Orchesters in jedem Instrument. Die neueste Sinfonie (Op. 61 Nr. 4) von Weingartner bewies dagegen wenig Eigenart und zeigte viel Anklänge von Beethovens „Pastorale" bis auf die Gegenwart: eine ganz natürliche Folge bei dem Verfasser des inhaltreichen Werkes „Die Sinfonie nach Beethoven" (Leipzig, Breitkopf & Härtel). Die Gedanken sind klangvoll aneinander gereiht und geschickt instrumentiert, das Ganze machte aber mehr den Eindruck des behaglichen Abflusses eines Wasserbeckens als den eines aus dem Felsen machtvoll hervorbrechenden Bergquells. Unser Mitbürger Prof. Dr. Hans Sommer griff wie M. Bruch im 82. Jahre zur Notenfeder, um die großen Heerführer („Durch Kampf zum Sieg" und „Heil Hindenburg!") zu ehren. Die frischen Orchesterstücke zeigen die Vorzüge des Meisters, werden aber das Schicksal der meisten Gelegenheitswerke teilen, nämlich als Zeichen der Zeit rasch veralten. „Les Préludes" von Liszt bildeten den Glanzpunkt des Abends. Die von Kammermusiker W. Wachsmuth vorigen Winter begründeten „Musikalischen Erbauungsstunden" bewahrten ihre Zugkraft, alle zehn Konzerte, Sonntag mittag von 11 1/2 bis 1 Uhr zu billigem Preis, waren sofort ausverkauft. Der Mozart-Morgen vermittelte das Divertimento aus dem Jahre 1777, in dem der Veranstalter als erster Geiger eine glänzende Leistung bot, unsere erste Soubrette Gertr. Stretten, von ihm begleitet, sang die bekannte Arie aus „Il re pastore" und H. Sichert (Klarinette) zeichnete sich im Stadler-Quintett aus. Im „Beethoven-Morgen" spielte unsere Pianistin Emmi Knoche beifallswürdig die „Appassionata", das Streichquartett des „Vereins für Kammermusik" (Muhlfeld, Wieking, Müller, Bieler) die beiden letzten Nummern aus Op. 18; der dritte Morgen am Totenfest war eine Gedächtnisfeier, unsre erste Altistin Charl. Schwennen-Linde sang „Litanei", „Pax vobiscum" und „Allmacht" von Schubert, umrahmt vom zweiten Satz des Quartetts über „Der Tod und das Mädchen" von Schubert und den beiden letzten Sätzen des Klaviertrios („Dem Andenken eines großen Künstlers") von Tschaikowsky (Em. Kaselitz Klavier, W. Wachsmuth Geige, C. Reubke Cello). Auch dem Lessingbunde blieb der Erfolg treu. Das Wendling-Quartett (Stuttgart) stellte sich namentlich mit der Wiedergabe von Kloses Quartett (Esdur) als erstklassige Vereinigung hin, das Möllendorf-Quartett (Berlin) lieferte den Beweis, daß auch auf diesem Gebiete die Damen mit dem starken Geschlechte in erfolgreichen Wettbewerb treten. Emmi Knoche und A. Bieler gestalteten den Sonatenabend zu hohem Genuß.

Von auswärtigen Künstlern verirrten sich nur wenige hierher und verließen meist mit schnödem Mammon wenig beschwert die Stadt. J. Pembaur (Leipzig) meldete dem ausverkauften Saale telegraphisch, daß er in Magdeburg nicht weiter könne, er wolle seinen Beethoven-Abend später nachholen. Max Krauß und Ruoff (München) fanden ihre Rechnung; Fr. Plaschke v. d. Osten und Prof. E. Kronke (Dresden) waren dagegen vom äußeren Erfolg wahrscheinlich ebenso enttäuscht wie die Hörer vom künstlerischen. T. Lambrino (Leipzig) hatte sich früher die Lokalkritik verboten, diese dreht jetzt den Spieß um und nimmt keinerlei Notiz von ihm. Die einheimischen Pianistinnen Emmi Knoche und Gertr. Rosenfeld spielten vor stetig wachsender Gemeinde; ihnen schließen sich zwei junge Künstlerinnen Gertr. Plock und Gertr. Scheffler an, jene eine Schülerin ihrer Mutter und J. Pembaurs, diese von Emmi Knoche und C. Ansorge, boten in eigenen Klavierabenden vielversprechende, treffliche Leistungen. Gleiches Lob verdienen auch die Sängerinnen Ilse Bauer, Margot Ehlers, Agnes Friedrich und Marie Deneke-Polster. M. Osterloh, Schülerin von M. Wegmann und M. Krause, bewegt sich in stark aufsteigender Linie. Musikdirektor A. Therig wollte der Jugend die wichtigsten musikalischen Formen (Sonate, Rondo, Fuge usw.) theoretisch und praktisch erklären, mußte der Kohlenknappheit halber das löbliche Unternehmen jedoch aufgeben. Einen bösen Reinfall erlebten die Besucher eines Konzerts in der St. Martinikirche, in dem zwei Sängerinnen aus Breslau und Hamburg Pergoleses „Stabat mater" so schmerzvoll boten, daß viele Hörer das Gotteshaus vorzeitig verließen. Infolge der gedrückten Stimmung und der Unterbindung des Verkehrs feiert augenblicklich die Kunst.

Aus Darmstadt

Von Josef M. H. Lossen (Darmstadt)

Mitte November

Das erste Amtsjahr eines neuen Intendanten hat immer etwas Bestechendes, und voll von Hoffnungen und Wünschen sieht man ihm gespannt entgegen. Doch lehrt die allgemeine Erfahrung, daß in den weitaus meisten Fällen der anfänglich sich etwa zeigende frische Zug sehr bald ins Stocken und nach und nach auf eine Bahn gerät, die sich oft nur um ein weniges besser gibt als die frühere. Wer trägt die Schuld daran? Gewiß im einzelnen der neue Herr, aber beileibe nicht in der Regel. So einem einzelnen Manne, und mag er mit den besten und selbstlosesten Absichten ans Werk gehen, bleiben schließlich doch die Hände gebunden, solange er nicht auf die Mitarbeit anderer, und dazu gehört auch das Theaterpublikum, rechnen kann. Auf diese Hilfskräfte bleibt er nun einmal angewiesen, und das Publikum hat daher ebensosehr seine Pflicht wie der Bühnenleiter und die ihm zunächst Unterstellten. Dieser Tatsache scheint man in der breiteren Öffentlichkeit immer noch nicht die nötige Aufmerksamkeit schenken zu wollen; es wäre aber an der höchsten Zeit! In einem Volksstaate, wie er jetzt unter schweren Wehen heranwächst, wird diese Pflicht geradezu eine elementare Forderung von ungeheurer, verantwortungsvoller Tragweite.

Wir werden später, unter Berücksichtigung hiesiger Verhältnisse, darauf zurückkommen, noch wälzen und überstürzen sich die Erreignisse zu sehr, unklar und unbestimmt in ihrem Endergebnis. Wir stellen heute lediglich fest, daß Dr. Krätzer in seiner zweimonatlichen Amtszeit Außerordentliches geleistet hat, das hessische Hoftheater im Sinne einer erstklassischen Bühne zu führen und zu leiten. Mit Großzügigkeit und weitem Blick, getragen von der Idealität seines Vorhabens und seiner künstlerischen Absichten, entwickelte er zu Beginn seiner Tätigkeit ein Arbeitsprogramm, das höchsten Anforderungen nicht nur genügt, sondern über diese hinaus seine eigenen Wege verfolgen will.

Gleich die Eröffnungsvorstellung mit „Figaros Hochzeit" (unter Zugrundelegung der Levischen Bearbeitung) war eine große künstlerische Tat. Die sonnige Heiterkeit Mozarts wirkte erfrischend und natürlich, wenn auch den Zuhörern von heute die engeren Beziehungen dieses realistischen französischen Intriguenspiels zu den gesellschaftlichen Verhältnissen längst vergangener Zeiten nicht mehr vertraut und ohne weiteres verständlich ist. Aber jedem musikalisch empfindenden Menschen müßte bei einer solchen Musik das Herz erwärmen und höher schlagen. Daß es dagegen in Wirklichkeit vielfach zu einer Entfremdung ihr gegenüber kommen konnte, ist die Schuld eines maßlos übertriebenen Wagner- und Wagnerianerkults, der selbst die Künstler Mozartscher Gesangskultur derart entwöhnt hat, daß es ihnen nicht immer leicht fällt, sich ihr anzupassen. Die Sekkorezitative (an einem Spinett an Stelle des Cembalo begleitet) ließen durch Hineintragen pathetischer musikdramatischer Elemente durchweg an Leichtigkeit und Flüssigkeit zu wünschen übrig. Dagegen war die Inszenierung (ein moderni-

sierter Rokokostil), von wenigen kleinen störenden Einzelheiten abgesehen, prunkvoll und von feinstem Stilgefühl, die bleibende Eindrücke schuf. Zwei Tage darauf erfolgte die Uraufführung der Weingartnerschen Musik zu Shakespeares Sturm, die in dieser Verbindung wohl manche Stimmungselemente aufweist und den Laien befängt, ihrem absoluten Werte nach aber doch nur mäßigen Ansprüchen genügt. Den Beigeschmack der Pose und des Theatralischen abzustreifen, ist Weingartner bis heute noch nicht gelungen, und in seinem Bestreben, um jeden Preis „schön" zu schreiben, verfällt er in Oberflächlichkeit, wenn nicht gar Banalität. Warum griff man nicht zur Humperdinckschen Vertonung? A propos: Zu Shakespeares Dramenwelt liegt eine solche Fülle von Musiken vor, daß wir ihre größere Ausnützung sehr wohl wünschen möchten. Lessing lobt in seiner Hamburger Dramaturgie die Schauspielmusik, und in den fünfziger Jahren des vorigen Jahrhunderts war es neben anderen Liszt, der sich für diese Idee einsetzte. Man schreibt heute so viele Schauspielouvertüren, doch wie wenige werden ihrer eigentlichen Bestimmung dienlich gemacht!

Überzeugungsvoll, mit unermüdlichem Eifer hatte sich Liszt als einer der allerersten auch für des großen Franzosen H. Berlioz' Schaffen eingesetzt, ohne viele Nachahmer zu finden; und doch könnte namentlich hinsichtlich der Theater ein bißchen mehr Berliozpflege nichts schaden. Hier hatte man sich seiner zuletzt 1910/11 („Bevenuto Cellini") erinnert (im Konzertsaal begegnet man ihm so gut wie gar nicht). „Beatrice und Benedict" begegneten bei ihren Erstaufführungen in Baden-Baden und Weimar einer sehr beifälligen Aufnahme, aber der allein seligmachende Wagner eroberte sich in erdrückendem Maße die Bühne, und mancher Künstler geriet dadurch zu Unrecht in Vergessenheit. Es ist daher zweifellos ein verdienstvolles Wagen des neuen Intendanten, sich des so stiefmütterlich behandelten Werkes anzunehmen. Die Fadenscheinigkeit der Handlung beruht auf einer eigenmächtigen, übertriebenen Kürzung der Shakespeareschen Unterlage. Berlioz schrieb aber eine verschwenderisch schöne Musik dazu, doppelt wohltuend, weil unbeeinträchtigt von der leidigen Wagneritis. Die Aufführung selbst krankte an einer etwas altmodischen Aufmachung und einem schlecht geführten Dialog. Angenehm fiel auch hier eine neue, lebenswärmere Chorregie auf. Dr. Krätzer läßt es sich nicht entgehen, überall dies oder jenes einer Korrektur zu unterziehen.

Von Leipzig kam Nikisch, und alles lauschte andächtig der Führung seines Zauberstabes bei einer Aufführung der „Meistersinger", deren musikalisch stark abgefärbtes Geisteskind, Blechs „Versiegelt", dem Spielplane wiedergewonnen wurde, hoffentlich diesmal zu einem längeren Dasein.

Die Gefahr der Possen- und Operettenseuche drängt Dr. Krätzer auf ein verschwindendes Mindestmaß zurück; die stark verwelkende Rose von Stambul blieb die einzige, wenn auch überflüssige Neuheit. Über eine andere Kunstgattung das Ballett, dem Krätzer seine besondere Pflege zuwenden will und um dessentwillen er bereits eine lebhaft besuchte Ballettschule ins Leben rief, werden wir später im Zusammenhang berichten. Erfreuliche Anfänge (Coppelia, Tanzeinlagen in Oper und Schauspiel) können bereits gebucht werden. Die gesondert von mir besprochenen Sonnenflammen leitete bei ihrer dritten Wiedergabe Siegfried Wagner selbst.

Aus Hannover

Von A. Wuthmann

Mitte November

Eine ganz einzig dastehende Feier beging das hiesige Königl. Theater am 13. November. An diesem Tage wurde nämlich der alte berühmte, aus dem Jahre 1789 stammende, ehemalige Hauptvorhang unserer ersten Bühne, der 22 Jahre lang aus dem Musentempel zugunsten eines neuen Vorhanges verbannt gewesen war, wieder eingeweiht. Der alte, in den Jahren 1788/89 vom kurfürstlich-hannoverschen Hofmaler Ramberg gemalte Vorhang, der noch aus dem alten Hoftheater stammt und 1852 bei Einweihung des neuen Hauses an der Georgstraße unter gleichzeitiger Vergrößerung mit übernommen wurde, galt seinerzeit als ein Kunstwerk, das seinesgleichen nicht in ganz Deutschland hat. Er stellt Apollo dar, der einem Lande, das sich der Kultur zuneigt, die Musen der Tragödie und Komödie zuführt. Der griechische Gott steht, umhüllt von einem feuerroten Mantel, auf einem antiken, von vier Rossen gezogenen Wagen; leuchtende Sonnenstrahlen um seine Stirn verscheuchen das Nachtgewölk der Unwissenheit und geistigen Nacht. Zu Apollos Füßen sitzt die rosenbekränzte Muse Thalia, während Melpomene, von seiner Hand emporgezogen, in den Wagen steigt. Auf dem vordersten Pferde, einem milchweißen Roß (Anspielung auf das hannoversche Wappen), ruht der volle Sonnenschein. Rechts im Hintergrunde sieht man ein im Bau befindliches antikes Theater, links im Vordergrunde steigt ein alter Deutscher mit seinem Sohne aus einer Erdhöhle; ein Bild der von der Kultur besiegten Barbarei. Links über ihnen erhebt sich ein Obelisk mit den Medaillen Georgs III. und folgender Inschrift: Didicisse fideliter artes emollit mores, nec sinit esse feros (Ovid). Bis zum Dezember 1896, also 107 Jahre lang, hat dieser schöne Vorhang seinem Zwecke gedient. Dann wurde er, als altersschwach und reparaturunfähig auf den Museumsboden verbannt und durch einen neuen, von Professor Liezen-Meyer in München gemalten Vorhang ersetzt. Als nun dieser dem vorjährigen Bühnenbrande im Hoftheater zum Opfer gefallen war, trat man der Frage näher, ob die Wiederherstellung des alten berühmten Vorhanges nicht möglich sei. Und siehe, die Sache ging. Unter Leitung von Prof. Haupt und tätiger Mitwirkung der Maler Prof. Wichtendahl und Knauerhase erstand der schöne alte Vorhang wie ein Phönix aus den Flammen und wurde am 13. November zum ersten Male wieder benutzt. Zur Eröffnung spielte das Orchester die Ouvertüre zur Oper „Günther von Schwarzburg" von Holzbauer, die seinerzeit bei der erstmaligen Einweihung des Vorhanges im Jahre 1789 gegeben wurde. Die 1776 geschriebene Musik atmete Händelschen Geist vermischt mit zopfischem Figurenkram. Bei den ruhig-pathetisch ausklingenden Schlußakkorden der Bläser hob sich der bis dahin geschlossen gebliebene eiserne Vorhang, und langsam kam bei allmählich eintretender Erleuchtung des Logenhauses das alte, vertraute Bild zum Vorschein, jubelnd von dem ausverkauften Hause begrüßt. Die dann folgende Fidelioaufführung nahm unter Kapellmeister Lerts Leitung und den Damen Kappel und Schuh sowie den Herren Taucher, Wissiack und Kronen in den Hauptrollen einen würdigen und erhebenden Verlauf. Als Unikum sei noch folgendes erwähnt. Im hiesigen Residenztheater, einer Privatbühne, ist eine von Prof. Jordan gemalte Kopie des Rambergschen Vorhanges, angefertigt nach einer aufgefundenen Skizze. Diese gleicht dem Original bis auf eine Kleinigkeit. Im Vordergrunde erblickt man nämlich eine Kröte und eine Schlange als Personifikation der Kritik. Diese bissige Anspielung hat allerdings der auf die Kritik nicht gut zu sprechende Künstler im Originalgemälde fortgelassen. — Im übrigen arbeitet die Oper trotz der furchtbar ernsten Zeiten mit Eifer und Erfolg; brachte als Neueinstudierung in den letzten Monaten die Opern: „Die Jüdin" und „Othello", und auch schon eine ganze Ringaufführung. Die Revolution hat hier den Gang der Vorstellungen nur einige Tage unterbrochen. Am 15. November hat sich am bisherigen Königl. Theater ein Künstlerrat gebildet, aus je 2 Mitgliedern der Oper, des Schauspiels, des Chores und des Orchesters bestehend. Das Theater führt jetzt den Namen: „Opern- und Schauspielhaus Hannover". Damit ist zugleich die bisherige Abhängigkeit von der Berliner Generalintendanz endgültig aufgehoben, und die Wiedereinweihung des ehemaligen hannoverschen Vorhanges wird damit zu einem symbolischen Vorgange von weltgeschichtlicher Bedeutung!

Rundschau

Konzerte

Berlin Am Bußtage war es wieder einmal Beethovens Missa solemnis, mit der Siegfried Ochs und sein Philharmonischer Chor eine Stunde künstlerischen Entrücktseins schufen. Über seine Auffassung der Messe ist hier schon gesprochen worden, es darf jedoch hinzugefügt werden, daß bei immer wachsender Kultur des Chores eine von allen technischen Hemmnissen befreite Größe und Abgeklärtheit über seiner Wiedergabe liegt. Das Philharmonische Orchester mit Gesza von Kresz als Soloviolinisten trug zur Vollendung des Ganzen bei. Das gilt jedoch nur mit Einschränkung von den Solisten. Birgit Engell, ausgesprochen opernhaft, eignet sich nicht als Oratoriensopran, Ida Harth zur Nieden, Georg A. Walter und Theodor van der Wyk waren am Platze, jedoch entbehrte das Soloquartett des Ineinandergestimmtseins eines einheitlichen Klangkörpers.

Richard Rößler bot ausgezeichnete Klaviermusik in trefflicher Wiedergabe. Robert Schumanns Gmoll-Sonate erstand wie aus einem Guß unter seinen Händen. Die zum ersten Male gespielten Variationen über ein russisches Thema Op. 49 von Liapunow sind glänzend wirkungsvoll für Klavier, obwohl das Thema wenig eindrucksvoll anspricht. Die Arabesken über Themen des Straußschen Walzers „An der schönen blauen Donau" von Schulz-Evler zeigten die Technik des Konzertgebers ins Virtuosenhafte gesteigert.

Nicht endenwollenden Beifall löste der jüngste Violinvirtuose Tossi Spiwakowsky aus, ein aus den Händen seines ausgezeichneten Lehrers Willy Heß, der das Philharmonische Orchester an diesem Abend leitete, hervorgegangenes Wunder. Der Kleine besitzt von Natur das, was durch Studium nur bis zu einem gewissen Grade erreicht werden kann, er spielt mit singender Seele, er verfügt über eine Kantilene, die die Violine zur Königin der Instrumente macht. Für das Edur-Konzert von Bach fehlte es naturgemäß an Körperkraft, aber das Mozartsche Adur-Konzert geriet über alle Maßen entzückend, und das Mendelssohn-Konzert eröffnete einen herrlichen Ausblick für die künstlerische Zukunft des Kindes. K. Schurzmann

Kreuz und Quer

Berlin. Die hervorragende Berliner Sängerin Lilli Lehmann beging ihren siebzigsten Geburtstag. Sie hat auf der Bühne wie im Konzertsaal eine Fülle außerordentlicher Erfolge erzielt.

— In Berlin starb Prof. Leo Zellner, der um die Pflege des a cappella-Gesanges verdiente Leiter des Kotzoltschen Gesangvereins.

Dresden. Der neue Kultusminister übernahm die bisherigen Dresdner Hoftheater auf den sächsischen Staat. Dieser tritt in alle Verpflichtungen gegenüber den Mitgliedern ein. Der Minister betonte, die Regierung werde den Bühnen, die zu den vornehmsten Bildungsstätten des Volks gehörten, stets sorgsamste Pflege angedeihen lassen. Die künstlerische Leitung der Oper liegt nunmehr in den Händen eines aus Kapellmeistern, Spielleitern, Vertretern des Solopersonals, des Orchesters, Chors, Balletts und technischen Personals zusammengesetzten Arbeitsrates, der über Spielplan, Annahme neuer Opern, Besetzungen, Neuverpflichtungen u. a. entscheidet.

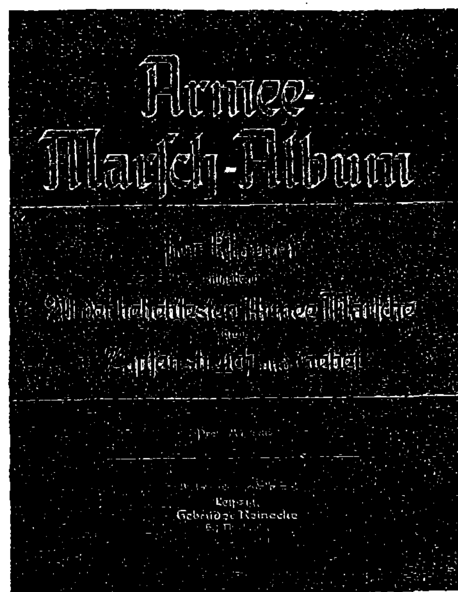
Hannover. Das bisherige Königl. Theater in Hannover wurde der Stadtgemeinde zur Verwaltung übergeben.

Köln. Von dem in den letzten Jahren immer häufiger genannten rheinischen Komponisten Ewald Straesser erschien soeben bei Tischer & Jagenberg, Köln, eine neue Violinsonate in D dur Op. 32.

— Das abendfüllende Oratorium „Marienleben" von A. von Othegraven wird im 11. Gürzenichkonzert am 1. April 1919 seine Uraufführung erleben.

Leipzig. Die bekannte Firma J. H. Irmler feierte am 1. November ihr hundertjähriges Bestehen.

Wien. Die Verhältnisse in der Wiener Hofoper haben sich jetzt so weit geklärt, daß die Leitung vorläufig dem Hofkapellmeister Franz Schalk übergeben wurde.



☛ Sonderbeilage: Altniederländisches Dankgebet mit zeitgemäßem Text.

Verantwortl. Schriftleiter: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes, Leipzig. — Verlag von Gebrüder Reinecke, Hof-Musikverlag in Leipzig, Königstraße 2. — Druck von Robert Noske, Borna-Leipzig.

Neue Zeitschrift für Musik

Begründet 1834 von ROBERT SCHUMANN

Seit 1. Oktober 1906 vereinigt mit dem »Musikalischen Wochenblatt«

Unabhängige Wochenschrift für Musiker und Musikfreunde

85. Jahrgang Nr. 50|51

Jährlich 52 Hefte. — Abonnement vierteljährlich M. 2.50. Bei direkter Frankozusendung vom Verlag nach Österreich-Ungarn noch 75 Pf., Ausland M. 1.30 für Porto.

— Einzelne Nummern 40 Pf. —

Schriftleitung: Universitätsmusikdirektor **Prof. Friedrich Brandes**

Hauptgeschäftsstelle und Verlag: **Gebrüder Reinecke,** Hofmusikalien-verleger

Fernsprech-Nr. 15085 LEIPZIG Königstraße Nr. 2.

Donnerstag, den 19. Dez. 1918

Zu beziehen durch jedes Postamt, sowie durch alle Buch- und Musikalienhandlungen des In- u. Auslandes.

Anzeigen: Die dreigespaltene Petitzeile 30 Pf., bei Wiederholungen Rabatt. Der Verlag des Blattes, sowie jede Annoncenexpedition nimmt solche entgegen

Philosophie und Musik

Von **Hans Brecht**

III [1])

Noch einiges über die Wirkung der Musik auf die Seele des musikalisch empfänglichen Menschen, vornehmlich die höhere Spezies des Dichters und bildenden Künstlers. Entgegen den üblichen Abhandlungen über dieses oder ein ähnliches Thema will ich es in diesem Abschnitt möglichst vermeiden, das Verhältnis vergangener Größen zur Musik zu bestimmen, wie etwa zu erforschen, ob dem verklärenden Glanze des Sixtinischen Madonnenbildes eine noch erhabenere Schönheit hätte vermählt werden können, wenn — vorausgesetzt, daß Raffael ein Liebhaber der Musik gewesen — sie bei den Klängen der Missa Papae Marcelli des Palestrina geschaffen wäre; oder ob Dante bei der Niederschrift der Divina Commedia von Musik inspiriert gewesen — vielmehr soll eigenes Erleben, subjektiv formuliert, dem Folgenden zugrunde liegen.

Die Vorgänge in der Seele des musikalisch schöpferischen Genies vor dem Gebärungsakte sind von der gleichen Natur wie bei dem dichtenden Genius. Irgendwelche günstigen Einwirkungen — ein Sonnenstrahl, der aus lenzlichen Wolken hervorbricht, das Bild des Meeres in seiner Romantik, ein tröstendes oder beseligendes Wort aus liebem Munde — versetzen in ein gehobenes Gefühl, verleihen der Seele eine außergewöhnliche Spannung und wecken die Phantasie, die sich, oft adlergleich, auf Seraphsflügeln emporhebt zu den leuchtenden Himmeln der Schönheit, zu jenem Dome der Ewigkeit, von goldenen Gärten umkränzt, darinnen die Seelen der Entschlafenen zu wunschlosem Glücke auferstehen.

Wissenschaftlich gedeutet befinden sich die Zerebralnerven, wie von einem elektrischen Strome gespeist, in erhöhter Spannung, hervorgerufen durch äußeres Schauen, durch Bilder, deren Abglanz in der Psyche widerleuchtet, sowie durch eine Art subtiler Sinnlichkeit, ein vertieftes Gefühl in Herz und Hirn. Der Geist entflieht, und sei es auch nur scheinbar, der ihn umschließenden Materie — dorthin, wo unbegrenzte Möglichkeiten jenseits der Wirklichkeit sich eröffnen, wo vielmehr Schönheit, Sehnsucht und Gefühl in idealstem Bund verschwistert, wo nichts als Illusion und wiederum doch Wahrheit, denn selbst die Illusion entsprang dem Seienden, der Wahrheit. Die erhöhte Spannung oder seelische Erregung — je nach dem Erleben und der Gemütsart des Künstlers — drängt endlich zur künstlerischen Produktion. Le style c'est l'homme — dies gilt nicht allein für den Schriftsteller, sondern auch für den Musiker. Wie die Musik, so ihr Schöpfer, der Genius ihres Schöpfers! Ist nicht der Komponist einer seichten Operette, als Persönlichkeit betrachtet, kaum Besseres als ein Jahrmarktskünstler? Bezeugt nicht sein Werk, daß er nichts Besseres zu sein vermag? Und zeugt nicht wiederum eine klassische Sinfonie für die sublime überragende Persönlichkeit ihres Schöpfers?

Illusion — in diesem einen Worte liegt vielleicht der erste und letzte Inbegriff aller Kunst! Nur die Jugend empfindet die Illusion nicht als solche. Für sie ist Sinnbild der Knabe Euphorion. Nach dem Golde der Sonne ist sein Begehr, nach Wolken und fernen Meeren. Schön und wahrhaft scheinen ihm der Kunst Gebilde; erstrebenswert: Erträumtes, durch der Töne Macht Geborenes zu verkörpern. Trug ist das Leben, und wahrhaft — die Kunst! Welch kühner Spruch der Jugend, die so schlecht beweist!

Mag auch der reifere Mann dieses Flitterkleid seines früheren Selbst mit des Propheten, des Weisen oder Herolds der Wahrheit ernstem Gewande vertauscht haben, mag er lächeln über vergangene Torheiten eines Torenalters — dem Zauber der Kunst wird er sich nicht entziehen können, sofern von Phantasie ihm nur ein Gran verblieben! So war und bleibt für mich Musik, der Künste seelenvollste, trotz aller Wahrheiten, die wenig höflich oft, doch mürrisch und verdrossen mir sich zeigen — so bleibt nur sie der Sehnsucht ewig fernes Land, des müden Herzens tröstlich traute Stätte. Mir ist bewußt, daß es nur Illusion, und dennoch! dennoch! — —

So gut wie die Religion ist jede echte Kunst ein Erziehungsmittel. Wir wissen, daß auch jene nichts Praktisch-Nutzbares bringt, wie die Materialisten sagen würden; aber Kunst wie Religion sind höhere Werte, sind Erziehungsmittel so gut wie die Schule, ohne so einseitig und voreingenommen wie diese zu sein. Der erwachsene Mensch bedarf eines neuen Evangeliums; er findet es, je nach Gemütsart und Veranlassung, in der Familie, in der Religion oder in Kunst und Wissenschaft. Ohne sie wäre es nicht wert zu leben. Wenn wir nun zugeben, daß die Musik sowie alle übrigen Künste nur als illusorische Werte denkbar sind — halten wir uns

[1]) Siehe Nr. 1 u. 2 der „N. Z. f. M.“

nur den Kontrast zwischen Bühnenspiel und Alltagsleben vor Augen —, so bekennen wir uns dennoch gern zu jeder vorbildlichen Kunst, wie wir uns gleichermaßen zu jener Religion des Herzens, der Humanität bekennen. Bildet nicht die Quintessenz der Kunst den Nährboden für das Wachstum der Seele, ist sie nicht einer Leuchte vergleichbar, deren Schein ihr Inneres durchdringt, und wird die Seele von Licht nicht wiederum so gesättigt, daß sie in eigener Schönheit leuchtet und ihre Strahlen auf andere Seelen wirft?

Der Kunst verbleibt im Kriege eine neutrale Zone, in der getrost Urteile gefällt und Meinungen ausgesprochen werden dürfen, ohne auf irgendeiner Seite Feindschaft hervorzurufen. Der in so gespannten Zeiten notwendig erfolgte Gesinnungsumschwung darf also keineswegs das künstlerische Urteil ungünstig beeinflussen oder, um einen Spezialfall anzuwenden: das Verhältnis von zisalpinischer zu transalpinischer Kunst muß trotz des Krieges in den durch kulturelle Entwicklung bedingten Grenzen bleiben. Man hüte sich, in patriotischem Übereifer die Verdienste anderer Völker um Kunst und Wissenschaft herabzuwürdigen!

Jede Musik hat ihr Vaterland, ihr Wesen ist also die Offenbarung der Seele eines Volkes; ihre Liebhaber und Verehrer aber hat sie in der ganzen Welt. So ist Italien das Vaterland der Musik im besten Sinne des Wortes; einer Musik, die künstlersich vorbildlich ist wie die bildende Kunst, die Malerei der italienischen Renaissance; sie ist sonnig und leidenschaftdurchglüht, tropisch und zaubervoll; und wiederum elastisch, graziös, anmutig und gewandt; in der Tragik nicht grüblerisch, nicht nachhaltig, ja diese selbst wirkt oft noch erlösend und verschönend oder ergreifend ohne die Schwerfälligkeit Wagnerscher Sentiments. Strindberg hat, beiläufig, von Wagners Musik behauptet, sie sei „böse"; aber die Musik eines Verdi oder Rossini kann niemals „böse" sein!

Bizet erscheint mir immer als glücklichster Typus eines französischen Musikers. Wer würde in „Carmen" nicht den Ausdruck des musikalischen Frankreich, der Seele des romanischen Künstlers erblicken? Saint-Saëns gibt diesem Ausdruck mehr klassische Prägung, seine Formen sind strenger wie bei Bizet. Ambroise Thomas hat sich in Mignon dauernden Nachruhm erworben. Sogar in Germaniens Gauen hat diese reizende Musik ihren Einzug gehalten, und seit einigen Jahrzehnten gehört sie zu den meist gespielten Opern hierzulande.

Es wird manchem ein Lächeln entlocken, wenn ich sage, daß die deutsche Musik, mit einigen Ausnahmen „blondhaarig" und „blauäugig" ist. Tiefe des Gemüts, Bescheidenheit, Tugend und Frömmigkeit — das sollen die besonderen Vorzüge unserer Vorfahren gewesen sein, und demgemäß haben sie ihre Bilder vertont und ihre Träume in Musik gesetzt. Die Poesie, die Goethe um Faust und Gretchen gewoben, ist nah verwandt mit der Musik, die jeder gute Musiker des letzten Jahrhunderts der Nachwelt überliefert hat. Ein Zug ins Romantische war nur die natürliche Begleiterscheinung. Als Meister hierin schätze ich Weber und Lortzing. Erst die jüngste Zeit war von anderem Geiste durchdrungen. Ich denke z. B. an Richard Strauß, dem wenigstens neue Ideale vorschwebten und der im „Rosenkavalier", leider nach manchen voraufgegangenen Stillosigkeiten, berückende Walzer und Arien ersonnen. Zweifellos kann der modernen deutschen Musik das Studium fremdländischer Meister nur zum eigensten Vorteil gereichen. Demjenigen, der Ursprüngliches zu schaffen wünscht und die Fähigkeit dazu besitzt, glaube ich nicht mit Unrecht vor dem Studium Wagners warnen zu müssen. Die Eigentümlichkeit Wagnerscher Musik besteht nämlich in dem Vermögen, jeden ihrer Jünger in einer gewissen Befangenheit zu halten, in der Weise nämlich, daß er bei künstlerischem Schaffen unwillkürlich unter dem Einflusse Wagners steht, er also nicht mehr vermag, ein völlig neues originales Musikwerk hervorzubringen. Der Musiker der Zukunft wird demnach an Wagner vorbei- oder über ihn hinausgehen müssen, ohne sich von der Notwendigkeit der unendlichen Melodie überzeugt zu haben.

Die Wirkung der Musik auf die Seele des musikalisch empfänglichen Menschen will ich nach eigenen Erleben in Prosa ungefähr so schildern, wie der Dichter Hohes und Schönes in Versen mehr oder minder gut preist.

Zum Beispiel die Wirkung der Musik zu „Mignon" auf den heranreifenden, für alles Schöne noch doppelt empfänglichen und dankbaren Künstler. Schon in verhältnismäßig jungen Jahren sah ich dieses Meisterwerk des Ambroise Thomas. Goethes Wilhelm Meister, der den Stoff zu der Oper lieferte, war mir bekannt und hatte mich ungemein angezogen. Und nun dieser Roman, in dramatischer Kürze, seine schönsten Stellen in anmutige Verse gegossen, als Oper auf der Bühne zu neuem Leben erwacht! Dazu eine liebliche Szenerie, eine für heutige Begriffe romantische Kostümierung. Dies alles — Musik, Romantik, Liebe und Schönheit — wirkte zusammen, um die Seele allgemach in einen unbeschreiblichen Rausch des Entzückens zu versetzen.

Wie rührte das tragische Geschick der armen Mignon das jugendliche warme Herz! Weit in nordische Gefilde verschlagen, lebt diese holde Blume des Südens wie in träumender Sehnsucht dahin — in Sehnsucht nach der Heimat Italien. Und ihrer Brust entringt sich ihr Schicksalslied, begleitet von Harfe und Violine, fast traumhaft verklingend, zögernd und offenbarend:

Kennst du das Land, wo die Zitronen blühn,
Im dunklen Laub die Goldorangen glühn?
Ein sanfter Wind vom blauen Himmel weht,
Die Myrte still und hoch der Lorbeer steht.

Und in der Sehnsucht übervollem Drange steigt jubelnd es zum Himmel auf:

Dahin, dahin
Laß mich mit dir, o mein Geliebter, ziehn!

„Mignon" schrieb ich damals unter dem Eindrucke dieses Liedes, „Mignon" — wie schön das klingt! Gleich wie ein seliges Aufjubeln der Liebe, wie Harfenklang, wie ein Andante in Moll mit dem Motiv der Sehnsucht . . ."

Ich stehe noch heute im Banne dieser sonnigen, glücklichen Musik. Wo die Polacca erklingt („Titania ist herabgestiegen"), da sind alle Sorgen vergessen, da ist Feiertag und der Horizont unbewölkt. So habe ich sie oft an schönen Sommertagen am Gestade des Meeres gehört, da die Erde im Blütenschmuck stand und das Meer weithin in blauer Unendlichkeit seine Wellen zum Gruße sandte. Und jeder Vers, den dichterischer Genius schuf in jenen Zeiten, war ganz Musik — Erinnerung an Mignon.

Diese Musik darf wahrhaft ideal genannt werden; sie vertont nicht das Sterben als Ausklang einer unglücklichen Liebe, ist also nicht dramatisch in engerem Sinne, strebt nicht nach einem Untergange aus irgendwelchen

Konflikten, sondern krönt einen Bund fürs Leben; sie hat in erhöhtem Maße die Jugend für sich, denn sie erhebt die Sehnsucht, das Glück und die Liebe zu klingenden Symbolen, sie ist lyrisch und bejahend zugleich, und ist sie auch wiederum nicht frei von Affekten, so ist ihr Gesamtcharakter doch epikureisch.

Und nun Chopin, der so wenig Verwandtes mit Thomas hat! Der Gesamteindruck seiner Werke ist vornehm, erlesen, aristokratisch; nur Kunstverständige, geistig hochgebildete Hörer erfassen ihre Schönheiten ganz. Als Beispiel das Nokturne (Op. 37 Nr. 2) im Zeitmaß des Andantino:

Die Seele, noch unruhvoll von buntem Tageswerk, schwankt zwischen leiser Regung des Gedankens und sanfter Trostempfindung: daß näher die ersehnte Stunde schon — die Stunde der Trösterin Nacht, da liebliche Träume dich umgaukeln und Hoffnungsglanz aus Sternen niederstrahlt. Wie ebbende Flut, mählich verklingend, gleiten die Sechzehntelnoten auf die gemäßigte Höhe der eingestrichenen Oktave — Sostenuto —, und nun ist es, als höbe sich irgendwo ein unsichtbarer Vorhang, und ein Chor träumender Seelen, in idealen Wesen verkörpert, ruhte in dunklen Gewändern regungslos auf weichem Pfühle, von Mondlicht umflossen, das schöne Haupt tief sinnend geneigt, und lauschte einer zweiten noch zarteren Musik . . .

Wie tröstend diese Akkorde, wie besänftigend dieses Motiv der Träumerei! Ein neues Bild belebt die Phantasie: das Haupt eines sturmgeprüften gereiften Mannes ruht in dem Schoße eines liebevollen Weibes, und milde Hände streifen sorgend über sein Haar — — hier also das Glück seines Lebens, der Heimathafen.

Nun wechselt das Bild hinter dem Vorhang. Ein Dichter erscheint in gebeugter sinnender Haltung, ganz hingegeben dieser zauberischen Musik, und ringsum wie Schemen die Bilder geliebter Frauen. Und eine, eine darunter — o wie hatte er diese Eine geliebt! Geliebt mit jeder Faser seines Herzens, jedem Hauch seines Mundes. Doch war es wohl Schicksal, daß diese Liebe unerwidert blieb, daß Felsen selbst nicht härter wie diese blonde Königin! Ach, all die schmerzlich süßen Stunden banger Werbung, das süße Hoffen und das bittere Nein! Die Seufzer, in die Nacht gehaucht, die Tränen, ungesehen geweint! Schufst du, Musik, noch einmal ihm Erinnerungsschmerz? O nein — in einer anderen Welt ist die Geliebte sein, da hat sie reuig ihre Schuld erkannt, und doppelt' Liebe lohnet die Entsagung. Sein nun, was lang ersehnt — in Liebe sein! Er säng' es gern in alle Welt hinaus, wie voll des Glückes er, wenn alles nicht — ein Traum, ein holder Trug, den die Musik gewoben.

Hier unterbricht das Motiv der Einleitung den Gedankengang, bis wiederum die Melodie einsetzt, tief, rätselvoll, mitternächtig. Bald aber schwingen die Töne in lichtere Höhen hinauf, und hat auch das Erleben hier nicht mehr die gleiche Tiefe, so genießt nun der Hörer ganz objektiv die letzten Akkorde des Nokturne.

Dem geborenen Musiker wie jedem vertrauten Freunde der Musik ist diese edle Kunst ein Bedürfnis, das ein gewisses Mindestmaß der Befriedigung hat. Gerät er trotzdem in die unverhoffte Lage, eine Zeitlang ohne Musik leben zu müssen, dann wird er das Gefühl haben, als fehle ihm die schönste Saite auf dem Instrument seiner Seele, und ehe sie nicht wieder aufgespannt, scheint es ihm, als tue seine Seele einen langen, schweren Schlaf, bis er, unser Freund der Musik, eines Tages wieder die alte Göttlichkeit in sich spürt, weil irgendwo ein frohes Lied erklang. So ist es schon manchem Philosophen ergangen!



Lebens- und Weltanschauung der Großmeister deutscher Musik

Von **H. Oehlerking**

„Es ist nichts Herrlicheres, als ein Deutscher sein!“ Mit diesem begeisterten Ausspruch preist Richard Wagner laut deutschen Geist, deutsches Gemüt. Er selbst gibt in seinem Leben und Wirken ein lebendig gezeichnetes Bild deutscher Kraft, Gesundheit, Entschlossenheit, Offenheit und deutschen Wagemutes. Das Kunstwerk ist ein getreuer Spiegel innerer Denkungsart und Gefühlswelt. Erinnern wir uns nur einigen Hauptgestalten seiner Bühnenwerke: Hans Sachs, der neben seinem Beruf nimmer rastend sich bemüht, die Tiefen der Wahrheit zu erforschen, ist in seinem ganzen Auftreten, Reden und Handeln ein deutscher Mann von echtem Schrot und Korn, der nicht eindringlich genug uns zuzurufen weiß: „Ehrt eure deutschen Meister, so bannt ihr gute Geister!“ Aus der Reihe anziehender Frauengestalten sei nur eine hervorgehoben: die heilige Elisabeth (Tannhäuser): ihre reiche Gemütstiefe, ihr kindlich frommer Glaube, ihr treuer, nie wankender Sinn, ihre hohe Begeisterung für alles Gute und Schöne, sie machten sie uns lieb und wert, erfüllten uns mit inniger Verehrung. Daß R. Wagners sittlich religiöse Gesinnung, unbeeinflußt und frei allerdings von allem kirchlich-dogmatischen Zwang, ohne Falsch und Tadel ist, fällt schon bei oberflächlicher Betrachtung der Bühnenwerke auf. Wie ein roter, leitender Faden sehen wir von Stück zu Stück, nur in neuer Form und Gestalt, den Erlösungsgedanken (Tannhäuser, Lohengrin, Fliegender Holländer) wiederkehren, bis er im Parsifal idealste Verkörperung erhält. Ein beredtes Zeugnis wahren Christentums und echten Deutschtums legt der große Musikdramatiker, ein Anhänger Schopenhauerscher Philosophie, in den „Gesammelten Schriften“ ab, deren Studium Musikfreunden, aber auch schon unserer Jugend nicht eindringlich genug empfohlen werden kann.

„Musik ist höhere Offenbarung als alle Weisheit und Philosophie!“ Beethoven, der diesen Ausspruch tat, ist die Kunst nicht allein etwas sinnlich Schönes, Klangvolles, sondern eine ethische Macht. Im Gegensatz zu Mozart, dessen Musik uns ins Sonnenland der Schönheit und des Glückes führt, ahnt Beethoven, der sich oft mit großem Eifer religiösen, politischen, sittlichen Betrachtungen und Studien hingab, das bewegte Leben unserer Zeit vor. Bei aller Schönheit der Struktur und musikalischen Ausdrucksmittel ist der Stil des größten Meisters aller Zeiten und Völker pathetisch, leidenschaftlich bewegt: die natürliche Folgeerscheinung der aus Sorge für die Brüder und den Neffen erwachsenen Widerwärtigkeiten und Enttäuschungen, der ihn vom 30. Jahre ab befallenen Taubheit, des ungestümen Wesens, das ihn mit der vornehmen, in leeren Umgangsformen sich gefallenden Welt oft und lebhaft in Widerspruch brachte. Befreiung, Erlösung aus dem Jammer, dem Elend des Alltags gewährte dem schaffensfreudigen Künstler, der seine Bildung aus den Schriften eines Homer, Plutarch, Shakespeare, Goethe,

Schiller, Chr. Sturm (Betrachtungen der Werke Gottes im Reiche der Natur) geschöpft hatte, nur das Reich der Töne. Was die innere Seele sprach, das fand in wunderbar gestalteten Melodien und Harmonien bewegte Aussprache. Ergreifend und erhebend ist Beethovens Ringen nach Freude, Glück, Seligkeit des Dies- und Jenseits im letzten Satz der 9. Sinfonie, wo er mit Schiller höchst erregt, freudetrunken anstimmt: „Freude, schöner Götterfunken, Tochter aus Elyseum! Wir betreten, freudetrunken, Himmlische, dein Heiligtum. Alle Menschen werden Brüder, wo dein sanfter Flügel weilt!" Daß ein Beethoven solch ein hohes Lied der Freude und Verbrüderung anstimmen konnte, muß um so mehr verwundern, wenn wir daran denken, daß sein Schöpfer oft schweres Herzeleid getragen, viel innere Seelennot gelitten hat, daß man ihn ob seiner menschlichen Schwächen verlachte und verachtete. Das herrlichste sittlich religiöse Glaubensbekenntnis des Künstlers, der, wie R. Wagner, nicht auf Menschensatzungen und christliche Systeme (er war Katholik!) schwor, finden wir abgelegt in der „Missa solemnis". Die tiefreligiöse und poetische Musik dieses einzigen Werkes ist göttlichen Ursprungs, das Bekenntnis einer schönen Menschenseele, die im Glauben Gott schaute. Wie herrlich Beethoven Liebe und Treue zu besingen weiß, zeigt die einzige Oper, welche er schrieb, „Fidelio", in ergreifender Weise. Wie sehr ihm deutsches Volkstum, Empfinden, deutscher Volksgeist zu eigen war, lehren die Sinfonien, z. B. die Pastorale, die Fünfte u. a. Wie hingegen verabscheute er, was ja aus der Geschichte seines Lebens bekannt ist, z. B. die Ehr-, Ruhm- und Selbstsucht eines Napoleon.

Ein ganz anderer als Mensch und Künstler ist Mozart, der Götterliebling; er war ein ebenso zärtlicher Sohn, Bruder und Gatte wie liebevoller Vater seiner Kinder. Nach Goethes Ausspruch — „damit in dieser auf eine lange Dauer berechneten Welt auch andern noch etwas zu tun übrigbleibe" — durfte dieser Genius sich nur 35 Jahre lang (1756—1791) des Erdenlebens erfreuen. Pflichtgefühl, Schaffensdrang, bittere oft an die eigne Tür anklopfende Not des Alltags rieben die körperlichen Kräfte frühzeitig auf. In wenigen Jahren schuf dieser Meister, der sich durch keine schlimmen Enttäuschungen und Entbehrungen beirren ließ, eine Fülle des Schönsten und Herrlichsten, was ein Menschenherz erhebt und beglückt. In den Opern (Don Juan, Zauberflöte, Figaros Hochzeit) sowohl wie in den Kammermusikwerken, Sinfonien u.dgl. vereinigte sich höchste Natürlichkeit mit größter Schönheit. Froh und heiter wie in den künstlerischen Schöpfungen war Mozart offenen Wesens, fröhlichen Charakters, mitteilsamen Gemütes, vertraulich und voll drolliger Einfälle unter lieben Freunden. Wenn seine Lebensstellung nichts weniger als glänzend war, so lehnt er doch aus Liebe und Anhänglichkeit zur Heimat, zu seinem Kaiser (in Wien) eine Hofkapellmeisterstelle gegen ein Jahresgehalt von 3000 Talern am Hofe des preußischen Königs Friedrich Wilhelm II. ab. Einen tiefen Einblick in die sittlich-religiöse Gefühlswelt gewähren sein „Ave verum", ein Gesang voll tiefer Inbrunst und Andacht, und das Requiem, die Totenmesse. „Sein Leben kann so recht der Jugend zum Vorbild dienen. Betrachtet nur seine rührende Elternliebe, seinen kindlichen Gehorsam gegen den Vater, solange dieser lebt, selbst dann, wenn das eigene Herz darüber blutet; seine Bescheidenheit allen Großen gegenüber und doch verbunden das unermüdliche Streben und Ringen, jenen gleich zu werden, das Streben nach stets höherer Vollkommenheit. Dabei ist sein Herz voller Freude, voller sorgloser Seligkeit, und aller Schmerz des Lebens vermag ihm diesen Gewinn nicht zu rauben. Wie ein Kind wandelt er durch den Paradiesesgarten zwischen blühenden Bäumen, und obgleich Dornen ihn stechen, er fühlt es nicht ob all der blühenden Schönheit."

Der inneren Stimme, die schon in früher Jugend den Weg ins Reich der Töne wies, folgte der 1714 in der bayrischen Oberpfalz geborene Ch. W. v. Gluck. Die Maultrommel und wenig Geld in der Tasche begab er sich heimlich gegen den väterlichen Willen voll Mut und Vertrauen auf sich selbst nach Wien, um dort, trotzend aller Not und Entbehrung, die seiner warteten, gründliche musikalische Ausbildung zu suchen. Unermüdliches Streben ließ ihn in die glänzende Stelle eines Wiener Hofkapellmeisters einrücken. Hier erhob er die Oper zur Höhe des Dramas: das Orchester wurde der lebendige Ausdruck jeder Szene, jedes Auftrittes, die auf der Bühne auftretenden Personen (in Orpheus, Alkeste, Paris und Helena, den beiden Iphigenien) waren gekennzeichnet durch Naturwahrheit und Charakterfestigkeit. Beherrschte in Glucks Tagen noch die italienische Oper die Bühne, so bekämpfte der deutsche Meister in den Reformopern alle welsche Tändelei, Spielerei, alles Scheinwesen, alle Heuchelei und Unwahrhaftigkeit. Glucks treuer und wahrer Sinn und Charakter haßte das hohle, unwahre italienische Virtuosentum. Zu seinem Recht kam in der Kunst, was nicht Lug und Trug ist, was nicht die Seele täuschte. Die ausgeprägte nationale Ader Glucks ist daraus zu ersehen, daß er Klopstocks „Hermannsschlacht" fertig im Kopfe trug; die Niederschrift wurde indes durch rein äußere Schwierigkeiten verhindert. Klopstock, der fromme Sänger des „Messias", war der Lieblingsdichter des (katholischen) Tonkünstlers. Die Vertonung des einzigen kirchlichen Textes „De Profundis" für vierstimmigen Chor schuf der alternde Meister kurz vor seinem Tode; sie wurde sein Grablied, als der 73jährige Greis am 15. November 1787 einem dritten Schlaganfall erlag. Würdig und charakteristisch ist die Grabschrift dieses Mannes, dem seelische Schönheit und Wahrheit des Empfindens höher stand als bestrickende Sinnlichkeit der romanischen Welt: „Hier ruht ein rechtschaffener, deutscher Mann. Ein eifriger Christ. Ein treuer Gatte. Christoph Ritter Gluck, der erhabenen Tonkunst großer Meister".

(Fortsetzung folgt.)



Ein Mozart-Jubiläum

Von **Alfred Schnerich** (Wien)

Am 7. Dezember waren es 150 Jahre daß der zwölfjährige Mozart seine erste Messe (Köchel 49) in Gegenwart der Kaiserin Maria Theresia und ihres Sohnes Joseph II. und des ganzen Hofes dirigierte. Veranlassung hierzu gab die Einweihung des als Waisenhauskirche erbauten Gotteshauses Mariä Geburt am Rennweg. Das Waisenhaus wurde später in das ehemalige Spanische Spital, heute Priesterseminar, verlegt, die Kirche zur Pfarrkirche erhoben.

Der katholische Gottesdienst vereinigt alle Künste, und das eingangs erwähnte Ereignis lenkt den Blick zunächst auf den Kirchenbau und seine kunstgeschichtliche Stellung. Gegenüber den älteren Kirchen aus der Zeit Karls VI., vor allem der Karlskirche müssen die Bauten aus der Zeit Maria Theresias und mehr noch Josefs II. als „Scheidemünze" gelten, wenn ihnen gleichwohl die Schönheit keineswegs abzusprechen ist. Die Rennwegkirche ist ein stattlicher Bau, zwar ohne Turm, doch unbedingt der monumentalste Kirchenbau jener Zeit[1]). Der Plan stammt von L. Großmann, die Erbauung fällt in die Jahre 1768—1770. Nach außen wirkt die hübsche Fassade, das Übrige ist in Häuser eingebaut. Das Innere ist großräumig und hat eine in unseren Gegenden ungewöhnliche Anlage „Vorarlberger Grundriß". Es ist eine sogen. „Prozessionskirche" mit weitem flachgedeckten Hauptraum mit schmalen Umgängen und Oratorien darüber, die sich gegen den Hauptraum durch Arkaden öffnen. Wir finden dieselbe Anlage im südlichen Württemberg nicht selten, z. B. in der vom Prämonstratenser Kloster Schussenried aus gegründeten Kirche zu Steinhausen. Sehr groß und auch schön ausgestattet, in Weiß und Gold, ist der Musikchor. Es ist merkwürdig, daß die Musik, für welche diese prachtvollen Barockchöre geschaffen wurden, bis auf geringe Reste vollkommen verstummt ist, während sich die Tonkunst der folgenden Zeitperiode, in welcher die monumentale bildende Kunst vollkommen daniederlag, bis heute allen Resolutionen vom „Allgemeinen Verfall" zum Trotz und trotz Kriegsnöten sich noch immer der eifrigsten Pflege erfreut[2]).

Auch die übrige Ausstattung der Kirche ist durchwegs gediegen und vornehm. Zunächst fallen die bemalten plastischen Gruppen aus der Heilsgeschichte an den Seitenaltären auf, welche das Leben Christi schildern, dann die zahlreichen Statuen an den Pfeilern. Den Glanzpunkt aber bildet das herrliche Gemälde über dem Hochaltar von Ant. Maulpertsch, darstellend den Titel der Kirche Mariä Geburt. Die Bedeutung dieses Künstlers wird immer mehr gewürdigt. Von ihm rühren auch die herrlichen Fresken der Piaristenkirche her; die Kaiserliche Galerie besitzt mehrere sehr schöne Entwürfe.

Die „Kirche am Rennweg" war noch nicht ganz vollendet, als sie am 7. Dezember 1768 am Vortage des Festes Mariä Empfängnis in Gegenwart der Allerhöchsten Herrschaften eingeweiht wurde, was die Inschriften unter dem Musikchore ausführlich verkünden. Das Wunderkind Mozart, welcher sich beim Hofe der größten Gunst erfreute, unbedingt weit mehr wie später als vollendeter Künstler, wurde damit betraut, eine Messe zu komponieren und zu dirigieren. Es geschah dies offenbar mit Rücksicht auf die Bestimmung des Gotteshauses, für die Waisenkinder zum Vorbild und Aneiferung. Nur so erklärt sich die Wahl der Person. Es ist bekannt, daß sich die Berufsdirigenten eifrig dagegen wehrten, daß einem „Buben" eine solche Auszeichnung zuteil ward[3]).

[1]) Literatur: Dernjać, Die Kirchen Wiens aus dem 17. und 18. Jahrhundert. Guglia, Wien (Neuauflage in Vorbereitung).

[2]) Vgl. übrigens darüber: „Der Merker" 2. Jahrg. S. 625 und 1241.

[3]) Vgl. Schnerich, Messe und Requiem mit einem themat. Verzeichnis, Wien 1909. Die „Geschichte der Wiener Kirchenmusik" von Kralik in der Schachleiterschen Zeitschrift ist unvollständig und mit nur ganz lückenhafter Angabe der benützten Literatur.

Die Messe selbst ist, obschon für eine ausgezeichnete Festfeier und einen geräumigen Musikchor geschrieben, gleichwohl von kleiner Besetzung: 4 Singstimmen, 2 Violinen, Viola, Baß, Orgel, immerhin etwas größer besetzt und auch angelegt wie die unerreichten Missae breves Mozarts in F, D und B. Besonders merkwürdig ist das *Credo*, dessen Tempo im Gegensatz zum sonstigen Brauch mehrfach wechselt und anderseits in bezug auf die Charakterisierung des einzelnen bereits höchst sorgfältig durchgearbeitet ist. Wenn Mantuani[1]) als allgemeines Merkmal der Kirchenwerke jener Zeit die „schematische Aufteilung" des Textes angibt, widerlegt dies schon einmal die Vertonung dieses frühen Credos, gar nicht zu reden von den reifen Werken der Klassiker. Wie dem auch sei: Die Kunst einer Zeit darf nicht nach der Durchschnittsware, sondern nach den ersten Werken beurteilt werden, denn nur diese haben bahnbrechend gewirkt.

Nicht ganz 12 Jahre war Mozart alt, als er unter ungewöhnlichen Ehren seine erste Messe im Dezember 1768 selbst dirigieren durfte. Nicht ganz 36 Jahre alt, entfiel ihm Feder und Taktstock für immer. Was an ihm sterblich war, wurde ebenfalls im kalten Dezember fast am selben Tagesdatum, dem 6., aber sehr bescheiden, über die nahe Landstraße zur Marxer Linie hinausgeführt, und, wenige Minuten von der Kirche entfernt, auf dem damals ganz neu angelegten Friedhofe von St. Marx zur Ruhe gebettet[2]). Den Platz, wo Mozarts Gebeine, wenn auch verstreut, ruhen, kennen wir; er wird, bescheiden, doch stets liebevoll gepflegt, trotzdem das für eben diesen Platz geschaffene Denkmal von Hans Gasser entfernt worden ist. Wir sehen von dieser Stelle aus die Kirche, in welcher Mozarts ewig glänzender Stern in Wien zuerst der Öffentlichkeit aufgegangen ist.



„Dornröschen"

Märchenoper in drei Aufzügen, nach der gleichnamigen Dichtung von Marx Möller frei bearbeitet und in Musik gesetzt von Franz Höfer

Uraufführung am 24. November am Nürnberger Stadttheater

Besprochen von **Prof. Adolf Wildbrett**

Die Handlung ist in die Zeit der ersten Kreuzzüge verlegt und damit die Hauptidee des als Grundlage wesentlich beibehaltenen bekannten Märchens: der Sieg der Liebe über die List in den Sieg des Christentums über das Heidentum umgedeutet. Ersteres ist verkörpert durch die Familien der Könige Ring und Rolph nebst deren Höfen, während die heidnische Welt mit ihrem Hexenglauben in der arglistigen Königinschwester Trude entgegentritt.

In dem zu breit geratenen I. Akt erscheint bei König Ring der Kanzler König Rolphs und wirbt für dessen neugeborenen Sohn nach mittelalterlicher Sitte um die Hand der noch in der Wiege liegenden Prinzessin Ring. Die Königin bleibt schließlich allein mit ihrem Kindlein zurück und schläfert es am Spinnrad mit einem den musikalischen Mittelpunkt bildenden Wiegenliede ein. Da schleicht sich die vom Hofe ob ihres Heidentums verbannte Trude herein, setzt sich in den Besitz der Zauber-

[1]) Gregorian. Rundschau 7. Jahrg. S. 38.

[2]) Über die Gründe, daß die Grabstelle selbst verloren ging, vgl. Schnerich in „Die Musik" 14. Jahrg. S. 38.

spindel, deren Fluch durch reinen christlichen Glauben gebannt in heidnischer Hand unbegrenzte Zaubermacht verleiht. Trude droht, nach Jahren die Spindel wieder ins Land zu bringen, die Prinzessin durch sie zugrunde zu richten und das Schloß in bleiernen Schlaf zu zaubern. Um dies Unheil fernzuhalten, erläßt König Ring den Befehl, alle Spindeln im ganzen Reiche zu verbrennen.

Der II. Aufzug setzt 20 Jahre später ein. König und Prinz Rolph sind auf einem Kreuzzug begriffen und nehmen Abschied von König Ring und dessen Tochter, wobei der Prinz seine Braut warnt: „Laß dich nie verführen, ein Spinnrad zu berühren, und wo man von der Spindel spricht, da wende dich scheu und horche nicht". Die mit sieben Gespielinnen im traulichen Wohngemach zurückgebliebene Prinzessin schickt nach der alten Katrein, welche Märchen erzählen soll. In die Gestalt dieser Bettlerin verkleidet, kommt Trude und weiß die Neugier der Mädchen auf das Spinnen zu lenken. Die Prinzessin, eingedenk der Warnung, wendet sich anfangs ab; als sie jedoch durch Zeugen erfährt, daß auch ihre verstorbene fromme Mutter einst ein Spinnrad besessen habe, beauftragt sie selbst Katrein, dieses seltsame Ding zu holen. Beim Versuch des Spinnens sticht sich die Prinzessin an der Spindel, und nun wirkt der Zauber der lauernden Trude: mitten im Wiegenliede, dessen sich die Prinzessin aus ihrer Jugend erinnert, erstarrt das ganze Schloß an der Schlafpest. Triumphierend steht, den Mantel abwerfend, Katrein als nun herrschende Königin Trude da und sät eine riesige Dornenhecke um das verzauberte Schloß.

In dem nach weiteren sieben Jahren spielenden III. Aufzug steht Trude vor der mit blühenden Rosen bedeckten Dornenhecke, die sie immer dichter zu wachsen beschwört, damit kein Befreier sie je durchbreche. Prinz Rolph kehrt vom Heiligen Lande zurück, sucht den Weg zum Schlosse und erfährt von Trude, was sich inzwischen zugetragen. Sein Schwert zerspringt an der Hecke, dem Bollwerk der bösen Macht. Da gedenkt er der Mahnung des Vaters, daß der Glaube dann seine ganze Macht offenbart, wenn alle irdischen Kräfte versiegen. Er hebt ein von der Mutter mitgegebenes Kreuz empor, das zu leuchten beginnt, und wendet sich zur Hecke, die sich unter einem Rosenregen prasselnd öffnet. Das Schloßtor springt auf, und der Prinz schreitet unter mächtigen, aus dem Innern dringenden Orgelklängen durch die Pforte.

Nach einer sehr hübschen Verwandlungsmusik sieht man die schlafenden Mädchengruppen wie am Schlusse des II. Aufzuges in dem nun von Rosenranken durchwachsenen Gemach. Durch einen Kuß des Prinzen wird die Prinzessin mit ihren Gespielinnen erweckt. Sie singen das unterbrochene Wiegenlied zu Ende. Es erscheint mit Gefolge der König, welcher der reumütigen, ihre Schuld bekennenden Trude verzeiht. Mit einer Huldigung des jungen Paares schließt die Oper.

Die durch überflüssiges Beiwerk gedehnte Bühnendichtung Möllers wurde von Franz Höfer wesentlich zusammengezogen, wobei allerdings manche Verse etwas holperig gerieten. Leider aber entbehren der ganze erste Aufzug und auch die erste Szene des II. Aufzugs der fortschreitenden Handlung. Erst von der Verwandlung an, wenn der eigentliche Märchenstoff einsetzt, wird das Interesse des Zuschauers gefesselt.

Die Musik verrät den kontrapunktisch vortrefflich geschulten, talentvollen und fein empfindenden Musiker. Den Spuren R. Wagners und Humperdincks folgend, bedient sich Höfer auch der ganz modernen musikalischen Ausdrucksform und weiß leitmotivisch und szenisch präzis zu charakterisieren. Ein gesunder Sinn für Melodik und Freude am Klang ließ ihn für die Singstimmen durchweg dankbare Partien schreiben. Ganz entzückend ist die Hauptmelodie, das Spinn- und Wiegenlied, dann der Zwiegesang zwischen Prinz und Prinzessin im II. Akt und die jugendfrohe Szene der Mädchen. In dieser, die ich hinsichtlich Erfindung und Ausarbeitung als den wertvollsten Teil des Werkes betrachte, wie insbesondere auch in den orchestralen Verwandlungsmusiken offenbart sich Höfers hervorragendes Geschick für den polyphonen Satz. Fast ist die Polyphonie stellenweise zu üppig angewandt, wie z. B. im Vorspiel, bei dem die Grundmotive nicht klar genug hervortreten, ebenso in dem im I. und Schlußakt vorkommenden großen Ensemble, bei welchem auch das Blech, das der Komponist sehr bevorzugt, die Singstimmen etwas zudeckt. Im allgemeinen ist aber die Instrumentierung mit allen modernen Hilfsmitteln sehr feinsinnig durchgeführt. Die Partitur birgt eine Fülle köstlicher Details in der charakteristischen Illustration der Stimmung und des Textes. Vorzüglich ist der zwiespältige Grundzug der Königin Trude: ihr einschmeichelnd verführerisches Wesen und ihr dämonisch arglistiges Hexentum musikalisch gezeichnet. Unheimlich wirkt der musikalische Ausdruck für den Schlafzauber in der Erweckungsszene, indem in der Tiefe der C dur-, in der Höhe der G dur-Dreiklang ausgehalten wird, während dazwischen das Orchester sich in Erinnerungen an die Mädchenszene vor der Bezauberung ergeht.

Die Spielleitung hatte durch kräftige Striche den I. Akt einigermaßen bühnenwirksam gemacht. Szenisch waren im II. und III. Akt entzückende Bilder geschaffen worden, und Kapellmeister Pitteroff hatte sich mit erfolgreicher Hingebung und Liebe an die Ausdeutung der verwickelten Partitur gemacht. Die Rollen der Königin, Prinzessin und Trude waren durch die Damen Senders, Falk und Kammersängerin Brun trefflich besetzt. Auch die männlichen Partien lagen bei den Herren Borck, Spivak, Semper, Landauer, Fuchs in besten Händen. Der Beifall steigerte sich von Akt zu Akt, so daß am Schluß der Oper der Komponist mit dem Dirigenten und den Hauptdarstellern wiederholt den Dank des ausverkauften Hauses entgegennehmen konnte.



„Stille Nacht, heilige Nacht" [1]

Von Alfred Plischke

Am 24. Dezember dieses Jahres sind es 100 Jahre her, daß das Weihnachtslied: „Stille Nacht, heilige Nacht" gedichtet, komponiert und zum ersten Male gesungen worden ist. Wenigen nur wird Näheres über die Entstehung dieses Liedes bekannt sein. Fast unbekannt sind auch die Namen des Dichters und des Komponisten geblieben, da man sie nur höchst selten angegeben findet. Daß das Liedchen auch ohne Reklame den Weg durch die ganze Welt gefunden hat, beweist seinen Wert als echtes Volkslied. Wer es hörte, behielt es, nahm es mit und sorgte so unbewußt für seine Weiterverbreitung. Zum bevorstehenden 100. Geburtstage dieses schönsten und schlichtesten aller deutschen Weihnachtslieder dürfte es daher wohl angebracht sein, einiges der Vergangenheit zu entreißen.

Am Heiligen Abend 1818 bat der Hilfsgeistliche Joseph Mohr von St. Nicola in Oberndorf (geb. 11. 12. 1792 in Salzburg, gest. 5. 12. 1848 in Wagrain im Pomgau) den dortigen

[1] Über einen Vorläufer von „Stille Nacht, heilige Nacht" spricht Weinmann im Novemberheft der „Zeitschrift für Musikwissenschaft". Es handelt sich um eine Pastoralmusik von Cimarosa. Weinmann sagt: „Wäre Arnsdorf-Oberndorf, die Wirkungsstätte Grubers, wo ‚Stille Nacht, heilige Nacht' 1818 seine Geburt feierte, an einer der großen italienischen Verkehrsstraßen gelegen, so läge die Vermutung nahe, Gruber habe das Lied von Cimarosa in einer Abschrift gekannt oder sonst irgendwo gehört, und die Erinnerung daran sei in seinem Gedächtnis haften geblieben. Wohl wäre diese Annahme der Zeit nach möglich (Cimarosa starb 1801), doch schließen eine Reihe von andern Erwägungen dieselbe aus, und ich möchte der letzte sein, der dem verewigten Komponisten zum hundertsten Geburtstag des ‚Stille Nacht, heilige Nacht' das vollständige geistige Eigentum an seiner innigen Schöpfung abzusprechen versucht".

(Die Schriftleitung)

Organisten Franz Gruber (geb. 25. 11. 1787, gest. 7. 6. 1863 in Hallein bei Salzburg) zu einem von ihm soeben gedichteten Weihnachtsliede eine passende Melodie zu schreiben, damit das Lied möglichst noch am selben Abend zur Verschönerung der Christfeier gesungen werden könne, weil die Orgel von St. Nicola sehr schadhaft geworden war und nicht mehr benutzt werden konnte. Gruber machte sich sogleich darüber her und stellte das Liedchen auch rechtzeitig fertig. Nach einer Probe sangen Dichter und Komponist in der Christnacht die Solostimmen, und der Hilfsgeistliche Mohr begleitete diese Erstaufführung auf der Guitarre. Von den damals beteiligten Personen lebt niemand mehr, und das Lied würde wohl heut noch in Oberndorf schlummern, hätte es nicht ein Zillertaler Orgelbauer, der später die schadhafte Orgel in Oberndorf reparierte, kennen gelernt und mitgenommen. Durch ihn wurde das Lied im sangesfrohen Zillertal bekannt und von einer Zillertaler Sängergesellschaft gelegentlich auch auf der Leipziger Messe mit vielem Beifall gesungen. 1834 veröffentlichte Dr. Gebhardt das Lied im „Jugendfreund", leider aber ohne Namensangabe. Möglich, daß schon der Zillertaler Sängergesellschaft die Namen des Dichters und Komponisten nicht bekannt geworden waren. Von Leipzig aus hat das Lied dann seine Weltreise angetreten, und an seinem 100. Geburtstage dürfte es kaum ein Land geben, in dem es nicht bekannt wäre und gesungen würde.

In der Originalausgabe, die leider verloren gegangen ist, stand das Lied in D dur und war im $^6/_8$-Takt für 2 Solostimmen, Chor und Guitarre geschrieben. Gruber war später 30 Jahre als Organist und Kantor in Hallein tätig, wo das Lied „Stille Nacht, heilige Nacht" zur Christnacht noch alljährlich vierstimmig in E dur mit einem Vor- und Nachspiel und Begleitung eines Streichquartetts, 1 Flöte, 2 Klarinetten, 1 Fagotts sowie 2 Hörner und Orgel gesungen wird.

Da von den 6 Strophen des Originaltextes allgemein nur 3 Strophen bekannt sind, sei nachfolgend das ganze Lied in seiner ursprünglichen Fassung wiedergegeben:

1. Stille Nacht! Heilige Nacht!
Alles schläft, einsam wacht
Nur das traute, Heilige Paar,
Holder Knab' im lockigen Haar:
Schlafe in himmlischer Ruh!

2. Stille Nacht! Heilige Nacht!
Gottes Sohn, o wie lacht
Lieb' aus Deinem göttlichen Mund,
Da uns schlägt die rettende Stund:
Jesus in Deiner Geburt.

3. Stille Nacht! Heilige Nacht!
Die der Welt Heil gebracht
Aus des Himmels goldenen Höh'n,
Uns der Gnade Fülle läßt seh'n:
Jesum in Menschengestalt.

4. Stille Nacht! Heilige Nacht!
Wo sich heut' alle Macht
Väterlicher Liebe ergoß
Und als Bruder huldvoll umschloß
Jesus die Völker der Welt.

5. Stille Nacht! Heilige Nacht!
Lange schon uns bedacht,
Als der Herr vom Grimme befreit
In der Väter urgrauer Zeit
Aller Welt Schonung verhieß.

6. Stille Nacht! Heilige Nacht!
Hirten erst kundgemacht.
Durch der Engel Halleluja
Tönt es laut von Fern und Nah':
Jesus, der Retter ist da!



„Theophano"

Oper in 3 Aufzügen, Dichtung von O. Anthes
Musik von Paul Graener[1])
Aufführung im Dresdner Opernhause am 30. November

Das Dresdner Opernhaus ist das zweite Theater, das Graeners „Theophano" aufführt. München, wohin Graener nach mehrjährigem Aufenthalt in Dresden übergesiedelt ist, brachte die Uraufführung mit lebhaftem Erfolg, den aber die Kritik merklich einschränkte.

Die Dresdner Aufführung trug von Anfang an den Stempel eines starken Erfolges: der Komponist wurde mit den Darstellern nach jedem Akt wiederholt gerufen, der Beifall war stark und allgemein. Ein Beweis, daß sich das Publikum doch noch recht sehr von Äußerlichkeiten blenden läßt, denn die Hauptwirkung dieser Oper beruht zumeist auf Äußerlichkeiten, auf theatralischen Momenten, auf Gegensätzen von Geschehnissen, nicht auf seelischen Entwicklungen, Ausstrahlungen des Reinmenschlichen, auf inneren Konflikten. Hier strenge Enthaltsamkeit im Kloster Baura, in dem der junge Königssohn zur Frömmigkeit und Askese erzogen wird, dort das genußsüchtige, im Sinnenrausch schwelgende Byzanz, in dem der zum Kaiser gekrönte fromme Königssohn keinen Boden für seine Anschauungen finden kann und in Gegensatz gerät zu seiner genußfrohen Schwester und seinem ihr leidenschaftlich ergebenen, Lebensgenuß heischenden Freund.

Die Dichtung vermag nicht zu erwärmen und zu begeistern, weil sie nie auf den Grund der Menschenseele geht und die Vorgänge in ihr dichterisch gestaltet. Spuren finden sich nur im ersten Akt. Die Musik legt den Hauptwert auf charakteristische Momente, sie sucht für jede Äußerung, jeden Vorgang den charakteristischen Ausdruck und beansprucht hierzu den ganzen Apparat des modernen Orchesters. Dadurch kommt ein tonmalerisches Gebilde zustande, das reich an Farben ist, nur fehlen ihm Wärme, melodischer Glanz und ergreifende Tiefen. Der starke dramatische Zug, die kraftvolle Linienführung und die glänzende Instrumentation können den Mangel an Beseelung nicht verwischen.

Das Orchester hielt sich unter Kapellmeister Reiners Leitung sehr wacker, es stand bis zur letzten Note auf künstlerischer Höhe. Den jungen Kaiser sang Friedrich Plaschke mit herrlichem Stimmklang und großzügig im Ausdruck, ein jugendliches Aussehen war freilich nicht vorhanden. Die leidenschaftliche Schwester Theophano sang Eva Plaschke-v. d. Osten, prachtvoll in der Erscheinung, temperamentvoll im Spiel und sieghaft im Gesang. In den kleineren Partien bewährten sich Frl. v. Schuch, Vogelstrom, Zottmayr und Ermold sowie der Chor, der die Stimmung im Kloster ebenso sicher traf wie in den Volksszenen zu Byzanz. Von großer Schönheit waren wieder die Bühnenbilder. Neue Dekorationen hatten Otto Altenkirch und Max Hasait geschaffen, durchweg eindrucksvolle Gebilde malerischer und plastischer Kunst. Auch die Spielleitung von Alex. d'Arnals verdient rühmliche Hervorhebung. G. I.

[1]) Klavierauszug und Textbuch in der Universal-Edition (Wien-Leipzig).

Aus dem Leipziger Musikleben

Die zweite Kammermusik im Gewandhause brachte als Neuheit das F moll-Quartett vom Erfurter Richard Wetz, ein Werk, das sich einer sehr freundlichen Aufnahme erfreuen durfte. Es beschäftigt den aufmerksamen Hörer, den musikalischen zumal, in allen Sätzen auf das anregendste, erfreut und überrascht durch viele schöne Einzelheiten und zeigt einen entschiedenen Zug von Größe und Energie. Wenn dennoch von einem starken, nachhaltigen Eindruck, wie ihn die Musik der Klassiker mit ihrer Notwendigkeit und überzeugenden Gewalt, mit ihrem natürlichen Werden und Wachsen der Ideen hervorbringt, nicht berichtet werden kann, so kennzeichnet dies nur einen hervorstechenden Charakterzug der ganzen modernen Schule, die ja über ein momentanes Gefallen und geistiges Anregen nicht groß hinauskommt. Unser Gewandhausquartett leistete im Vortrage der Neuheit Hervorragendes, wie es auch, mit Prof. Pembaur vereint, in Schumanns Esdur-Quintett auf der Höhe stand. Pembaur, der Künstler von Gottes und der Musen Gnaden, spendete überdies noch Chopins B moll-Sonate (Op. 35) unter lebhaftem Beifall der Anwesenden.

Einen neuzeitlichen Abend gab Frau Prof. Hedmondt mit einigen ihrer tüchtigsten Schülerinnen. Es wurden selten zu hörende moderne Sologesänge und einige schöne Frauenchöre von Paul Klengel und Hans Grisch zu Gehör gebracht, die alle trefflich einstudiert waren und von Max Wünsche ausgezeichnet begleitet wurden. Drei der Schülerinnen verdienten ohne weiteres das Prädikat konzertreif: es waren dies Lotte Ebert, eine Altistin mit prachtvollen Mitteln, M. Hornickel und Lisa Merkel, zwei Sopranistinnen mit jugendlich taufrischen Stimmen. Auch Irmgard Leipert ist auf dem besten Wege zum Ziele. Jedenfalls machten alle Vortragenden der trefflichen Schule ihrer Lehrerin volle Ehre.

Télémaque Lambrino gab einen Schumann-Abend, der nicht gut besucht war. Der hervorragende Künstler bleibt der feinverzweigten Komplikation des Schumannschen Klavierstils gewiß nichts schuldig und spielte die Sonaten in G moll und Fis moll sowie die Kinderszenen und die Sinfonischen Etüden sehr rein, sicher und virtuos. Aber man möchte diesem schönen Material doch noch etwas mehr Beseelung wünschen, ein Wunsch, der beim jungen Schumann mit seiner genialen, launenhaften Subjektivität, dem sprunghaften Wechsel von schmerzlicher Empfindung und keckem Humor direkt zur Forderung wird.

Kirchenkonzerte besserer Art gab es in St. Petri, wo M. Ludwig alte Meister und Brahms mit seinem gut geschulten Chore vorführte, Prof. Klengel und Hans Lißmann als Solisten mitwirkten; sodann in der Andreaskirche, wo der verdienstlich wirkende, außerordentlich fleißige Kantor Otto Lange den ersten Teil des „Messias" aufführte; endlich in dem schmucken Gotteshause der Schönefelder Gemeinde, wo Gustav Schmalzried als ein echter und rechter Kantor seines nicht leichten Amtes in Treue waltet. In der Matthäikirche sang das Röthigsche Soloquartett vor einer andächtigen Zuhörerschaft. Daneben entzückte unser vortrefflicher Gewandhauskonzertmeister Hugo Hamann die Hörer mit dem Mark und der Schönheit seines Tones, der Feinheit, Beweglichkeit und Wärme seiner Empfindung. Prof. Moritz Vogel führte die Orgelbegleitung feinsinnig aus.

Prof. Ernst Müller

Das achte Gewandhauskonzert stellte fast übermenschliche Ansprüche an das grandiose Orchester und seinen genialen Führer Artur Nikisch. Zwei Sinfonien: die längste von Bruckner und die kürzeste von Schubert (H moll), dazu noch eine Tondichtung („Tod und Verklärung") von R. Strauß. Das Hauptstück war Bruckners achte, wohl das Werk der größten Dimensionen in der gesamten Sinfonieliteratur, aber von einer wahrhaft „göttlichen Länge". Von Formlosigkeit kann da nur noch derjenige reden, dem die Tradition auch in Kunstdingen über alles geht. Freilich ist der Terminus Sinfonie von Bruckner wenn nicht umgestoßen so doch wesentlich verändert und erweitert. Dem Drama Beethovens steht das Epos gegenüber, getragen und getrieben von heiligster Inbrunst, gehoben durch einen überströmenden Reichtum an phantastischen Bildern und frommen Empfindungen, gestützt durch eine glühende Phantasie und die Hand eines unserer größten Meister als den ihn allein schon das Adagio dieser Sinfonie ausweist. Von Nikisch und seinen Getreuen in höchster Vollendung geboten, erweckte das Werk tiefe Begeisterung und stürmischen Beifall.

Das dritte Sinfoniekonzert der Gesellschaft der Musikfreunde dauerte zwei Stunden und zwanzig Minuten. Abgesehen von diesem Unfug ist manches Erfreuliche zu vermelden. Vor allem der Abschluß mit einer sehr gediegenen Ausführung der gewaltigen (Richard Wagner gewidmeten) D moll-Sinfonie von Bruckner, bei der die stärker als früher besetzte Geraer Kapelle und ihr Dirigent H. Laber sich von der besten Seite zeigten. Ihr Konzertmeister J. Blümle erspielte sich mit dem Mozartschen Violinkonzert in Es dur (dessen Echtheit bestritten wird) freundlichen Erfolg. Zu gönnen wäre ihm ein Instrument, das mehr Glanz und Ton hergibt. Neu und erfreulich war die Bekanntschaft mit Frau Birgit Engell-Hey, die besonders eine Händelsche Arie und drei der schönsten Lieder von Schumann prachtvoll sang. Das dritte Brandenburgische Konzert von J. S. Bach ohne Cembalo zu spielen ist in einer Stadt wie Leipzig nicht mehr möglich.

Das Klinglerquartett aus Berlin wird auch in diesem Winter hier drei Kammermusikabende geben. Im ersten hörten wir Quartette von Haydn (D dur, Op. 64 Stück 5) und Beethoven (F moll, Op. 95), deren lebensvolle Gestaltung sehr beifällig aufgenommen wurde.

F. B.

Musikbrief

Aus Berlin

Von Bruno Schrader

Ende November

„Wiederum ein Jahr verschwunden" — das heißt in diesem Falle: wiederum kamen Bußtag und Totenfest, die spezifisch geistlichen Tage des Berliner Konzertlebens. Es ist aber nicht viel davon zu erzählen, was über den Rahmen der Lokalberichterstattung hinausginge. Der immer gleiche Kreis! Nur die Singakademie machte diesmal eine rühmliche Ausnahme, indem sie Albert Beckers vortreffliche B moll-Messe wieder einmal aufführte. Ich hatte deshalb meine Zeit den eigentlichen Kirchenchören gewidmet: am Bußtage dem der Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche — welch schöne Namensklitterung! — und am Totensonntage dem der Apostel-Paulus-Kirche. Ersterer wird von Alexander Kießlich geleitet, einem vortrefflichen Chormeister Dresdener Provenienz. Der Chor ist technisch gut geschult und erfreut durch einen fein ausgearbeiteten, aber nicht kleinlichen Vortrag. Er entspricht der gehobenen Stelle, die dieses Gotteshaus im Berliner Kirchenleben einnimmt. Das Programm enthielt Werke von Lotti, Joh. Eccard, Wilh. Berger, Friedr. E. Koch und E. F. Richter. Kochs achtstimmiger, mit Orgel- und Paukenbegleitung versehener Psalm „Meine Seele erhebet den Herrn" zeigte den Berliner Akademiemeister in wesentlich günstigerem Lichte als die unglückliche Hügelmühlenoper und in richtigem Fahrwasser. Auch Schumann, Mendelssohn, Liszt und Brahms waren große Tondichter, ohne

daß sie in der Oper etwas Namhaftes oder überhaupt etwas leisteten. Mich persönlich interessierte noch mehr Ernst Friedrich Richters doppelchöriger (68.) Psalm. Der berühmte Theoriemeister und Thomaskantor schrieb bekanntlich in einem Stile, der für diese Art Musik der einzig wahre bleibt. Dem Dirigenten gebührt für die Wahl dieses Stückes ganz besonderer Dank. Ebenso aber auch seinem Kollegen von der andern genannten Kirche, dem Organisten Paul Weise, der eine Motette des Leipziger Altmeisters auf seinem Programme hatte. Sie stand neben meiner eigenen Totenmotette, und das war geschickt, denn, ausgebildet in der Hauptmann-Richterschen Tradition, bin ich jenem klassischen Stile treu geblieben, trotz meiner Anhängerschaft Liszts. Auch die andern Chornummern des Programmes waren passend zusammengestellt: drei dreistrophige Kirchenlieder der Berliner Komponisten Grabert, Fr. Wagner und A. Becker. Davon wirken die ersten beiden noch als Organisten. Ihr Stil hat aber bereits einen etwas weltlichen Zug. Man sah da, daß in dieser Gattung der altklassische Kontrapunkt allein zum Ziele führt. Der Weisesche Kirchenchor war in Technik und Vortrag ebenfalls gut auf dem Posten, obwohl er von den widerlichen Zufällen des Tages getroffen wurde. Unter den Solisten der beiden Konzerte kann ch nur die Altistin Emmy Doll hervorheben, eine Sängerin mit schöner und gut gebildeter Stimme, ehemals Pianistin und somit auf tüchtiger allgemein-musikalischer Grundlage. Die gebotene Raumersparnis soll aber keine kritische Zurücksetzung der andern bedeuten.

Große Anregung gewährte uns der zweite Abend des Holländischen Trios (van Bos und Gen.), der mit einem Klaviertrio in Fismoll Op. 7 von E. Wolf-Ferrari begann. Das schöne, erfindungsreiche, melodiengesättigte und stets interessante Werk ist allerdings kein eigentliches, formgerechtes Trio, sondern eher eine dreisätzige Fantasie, die trotz aller Leidenschaft des Allegros entbehrt: Sostenuto, Largo, Levemente mosso e sempre tranquillo sind die Tempobezeichnungen. Es ist schade, daß das starke Talent, das hier spricht, sich auf dem Gebiete später nicht sonderlich betätigte, sondern mehr im Bühnenwerke aufging. Da nach diesem vorzüglich gespielten Werke Schuberts nun schon ein halbes Dutzend Mal gehörtes Bdur-Trio kam, wechselte ich in einen anderen Konzertsaal hinüber, wo die junge Geigerin Carola Zellenka gerade Wieniawskis Dmoll-Konzert begann. Sauberste Technik, stets, reiner und schöner, wenn auch kleiner Ton und ein schlichter, ungekünstelter, doch warmer Vortrag zeichneten das Spiel aus das bei einer dezenteren Begleitung noch gewonnen haben würde. Zwei andere, bereits anerkannte Geigerinnen hatten sich zu einem interessanten Konzerte verbunden, das Werke für zwei Violinen und für Violinen und Viola enthielt. Es waren das Elisabeth Lesser-Cohn, die auch die Bratsche spielte, und Steffi Koschate. Da hörte man zunächst alte Sonaten für zwei Violinen: von Vivaldi, Gluck, Locatelli und Ph. E. Bach. In der letzteren Sonate in Bdur fand man ein Largo, das auch ohne musikgeschichtliche Reflexion unmittelbar genossen werden kann. Dann kamen Mozarts konzertante Sinfonie für Violine und Viola und Halvorsens famose, nach Händel gearbeitete Passacaglia, dazwischen aber drei Silhouetten für zwei Violinen von Paul Iuon. Das waren kurze, dreiteilige, modern empfundene, spezifisch jungrussisch stilisierte, fein gearbeitete Stücke, die in der vorzüglichen Ausführung ihre Wirkung taten. Das erste (Prélude) ist ganz russisch-asiatisch, feurig und aufregend, hat modernen Kontrapunkt und am Schlusse einen langen alten Bach-Triller; das zweite (Idylle) ein echtes Gedicht, ein Pastorale im Stile des alten Siciliano mit bewegtem, gegensätzlichem, sehr wirksamem Mittelteile; das dritte eine Bizarrerie, deren Mittelteil durch eine schöne, überquellende Melodik hinreißt. Die Stücke hatten ihren Erfolg und können warm empfohlen werden. Gleichzeitig mit diesem interessanten Konzerte war das zweite des Klinglerschen Streichquartettes. Hier hörte man Schumanns Quartett in F dur, Regers in A dur und Brahms' A moll in der gewohnten vorzüglichen Ausführung. Als Quartettgeiger tauchte nach längerer Pause auch der unverwüstliche Waldemar Meyer wieder auf. Er hat von dem in Berlin nicht ungewohnten Unternehmen, sämtliche Beethovenschen Streichquartette aufzuführen, bereits zwei Abende hinter sich. Vorher gab er ein Solistenkonzert mit Orchester, wo drei Violinkonzerte von Haydn, Mozart und Beethoven auf dem Programme waren. Mit einer größeren, in Berlin aber ebenfalls nicht neuen Unternehmung steht ferner der Pianist Jascha Spiwakowski da. Er will mit dem Philharmonischen Orchester die Hauptklavierkonzerte von Bach bis Brahms spielen. Da hätte er aber anstatt mit Bachs Dmoll-Konzerte mit dem bekannten von Haydn beginnen sollen, denn abgesehen davon, daß das Bachsche Stück kein Originalwerk ist, hat es als spezifisches Kammerkonzert gar nichts mit der Reihe zu schaffen, die man für gewöhnlich mit den Konzerten Mozarts und Beethovens beginnen läßt. Nachdem nun Spiwakowski am ersten Abend jenes Bachsche Konzert ebenso stillos, weil mit der üblichen falschen Orchesterbesetzung, wie ein Mozartsches, weil als dürre unausgeführte Skizze, vor dem Beethovenschen Op. 15 gespielt hatte, ließ er am zweiten Beethovens drei Hauptkonzerte folgen. Ich werde seine Leistungen noch als Ganzes zu würdigen haben. Zunächst möchte ich der beiden Klavierabende Emil Freys gedenken, die dem Konzertgeber einen vollen, wohlverdienten Erfolg eintrugen. Auf den Programmen fielen besonders die russischen Namen Taneiew und Skrjabin sowie der des vortrefflichen Pianisten selber auf: in einer Choralfantasie (Fismoll Op. 33) und einer Sonate (Nr. 2 in Asdur Op. 36) zeigte er, daß er auch als Komponist seinen Wert hat.

Daß sehr viel gesungen wurde, bedarf wohl kaum der Erwähnung. Gut und mittelmäßig, also wie immer. Unter den guten Sängern steht mir der Baritonist Ehrhardt im Gedächtnisse, der sich weniger durch sein Stimmaterial als durch die große, vollendete Kunst in dessen Verwendung auszeichnete.

Rundschau

Kreuz und Quer

Berlin. Die preußische Regierung hat Generalmusikdirektor Richard Strauß und Oberspielleiter Georg Droescher zu Leitern der Staatsoper bestellt und ist zugleich in sämtliche Verträge usw. der ehemaligen Generalintendantur bezw. des Ministeriums des Königlichen Hauses eingetreten. Strauß und Droescher sind gleichberechtigte Direktoren, während die Verwaltung weiter Geheimrat Winter untersteht. — Der Bau zweier neuer Opernhäuser soll angestrebt werden, um sowohl den Wünschen nach größerer Zugänglichkeit weitester Schichten des Volkes zu Opernvorstellungen gerecht zu werden wie auch das künstlerische Ziel zu verwirklichen, für jede der verschiedenen Gattungen der Oper das entsprechende Haus zu schaffen. Es soll demnach in dem bisherigen Opernhause (Unter den Linden) die sogenannte Große Oper verbleiben. Ein neues großes Volkstheater, bis zu 3000 Personen fassend, für alle Werke festspielartigen Charakters, besonders die Werke Wagners, soll als ein Haus geschaffen werden, das eine Vereinigung des Wagnerschen Festspielhauses, das nur 1350 Personen faßt, und eines eine große Zuschauermenge aufnehmenden Amphitheaters darstellt. Daran anschließend soll ein drittes kleines Haus für Spielopern entstehen.

— Bei Leo Liepmannssohn, Antiquariat Berlin SW 11, Bernburger Str. 14, erschien soeben Katalog Nr. 203 enthaltend seltene Musikliteratur: Bücher über Musik, Tanz und Liturgie vom 15. bis 18. Jahrhundert.

Berlin. Eduard Nowowiejski, der bekannte Pianist und Klavierpädagoge, ist nach mehrjährigem Frontdienst zurückgekehrt und hat seine Tätigkeit wieder aufgenommen.

— Der Berliner Musikverleger Carl Simon, der besonders die Harmoniumliteratur pflegte, ist im Alter von 74 Jahren gestorben.

Chemnitz. Dem Intendanten des Chemnitzer Städtischen Theaters Richard Tauber ging folgende Entschließung des Ortsverbandes der Bühnengenossenschaft zu: „Wir halten es für eine Ehrenpflicht, zu erklären, daß wir wünschen, an der bisherigen Leitung der Theater möge nichts geändert werden, und sprechen Herrn Intendanten Tauber unser vollstes Vertrauen aus, das sich auf die bestimmte Hoffnung gründet, daß er in seiner Führung und Leitung mit der eingetretenen Neuordnung Schritt halten wird".

Koburg. Das Koburger Hoftheater bleibt als solches bestehen, bis eine Auseinandersetzung der Hofkammer mit der neuen Regierung über die Ansprüche des Herzogs erfolgt ist. Einstweilen ist der bisherige Intendant Holthof v. Taßmann von dem Personal als weiterer Leiter gewählt und ihm aus der Künstlerschaft ein Beirat zugesellt worden.

Leipzig. Der Verein Deutscher Musikalienhändler in Leipzig eröffnet demnächst unter der abgekürzten Bezeichnung Dadem eine dauernde Ausstellung deutscher Musikalien. Das Unternehmen ist aus den Bestrebungen hervorgegangen, in Verbindung mit den großen Leipziger Mustermessen eine besondere Musikalienmesse ins Leben zu rufen. Die Ausstellung wird also nicht nur eine ständige Schau von Musikalien bilden, sondern in erster Linie den Verkehr zwischen Musikverlegern und Händlern beleben und vereinfachen, indem sie durch fortgesetztes Auswechseln der Ausstellungsobjekte ein Bild des Marktes der Musikalien entrollt. Die Verwirklichung des Unternehmens wird von den am Musikalienhandel beteiligten Kreisen mit lebhafter Genugtuung begrüßt. Die Ausstellungsräume befinden sich im Deutschen Buchgewerbehause zu Leipzig (Dolzstraße 1).

— Die Bibliothek Dr. Georg Kaisers, unseres verstorbenen Mitarbeiters, wird durch das Antiquariat Oswald Weigel am 16., 17. und 18., nachmittags 4 Uhr, versteigert.

Neue Bücher

Ruthardt, Adolf: Wegweiser durch die Klavierliteratur 9. Auflage. Geheftet 7,20 Mk. Gebunden 9 Mk. Verlag von Gebrüder Hug & Co., Leipzig und Zürich.

Auch die neue Auflage des seit Jahrzehnten eingebürgerten Wegweisers durch die Klavierliteratur ist in der Unterrichts-, Haus-, Konzert- und Kammermusik wiederum bis zu den neuesten Erscheinungen ergänzt worden und kann Lehrenden, Lernenden sowie Ausübenden auf das angelegentlichste empfohlen werden. Er enthält neben der großen Fülle von Literatur treffliche praktische und kritische Bemerkungen, die von geradezu erstaunlichen literarischen und pädagogischen Kenntnissen des Verfassers zeugen. Wenn auch die neue Auflage infolge des ständig anwachsenden Stoffes eine Kürzung erfahren mußte, indem die Abhandlung über Anschlagslehre sowie ältere längst vergessene Kammermusikwerke und Konzerte weggelassen wurden, so tut dies dem Werke des Buches in keiner Weise Abbruch. Für das Edle und Schöne in der Musik zu begeistern, ist Ruthardt in seinem Werke glänzend gelungen, und so wünschen wir ihm weiteste Verbreitung, damit es reichste Früchte trägt. R. F.

Arthur Neißer: Gustav Mahler (Musikerbiographien 35. Band, Reclams Universalbibliothek Nr. 5985/86).

Auf gegen 130 Seiten schildert der Verfasser Mahlers Leben und Schaffen. In lebhafter Darstellung, gewandtem Stil und genauer Kenntnis der Werke des vielumstrittenen Tonsetzers geschrieben, wird das Büchlein gern von denen in die Hand genommen werden, die etwas Genaueres über ihn und seine Werke wissen möchten. Freilich, die Parteinahme, die Goethe von dem Verfasser einer Lebensbeschreibung fordert, hat auch Neißer übertrieben — anscheinend unbewußt; denn im Vorwort setzt er sich gerade darin in Gegensatz zu seinen Vorgängern Specht und Stefan, daß er sich von deren „Schwärmerei" für frei hält. Aber Neißer spricht gleichfalls fast dauernd in Superlativen und höchsten Tönen. So wird auch diese Lebensbeschreibung nicht als die endgültige schlichte Arbeit über den Komponisten betrachtet werden können. Wie es sich mit Mahler dem Menschen wirklich verhält, ob hier und da noch auftauchende üble Nachreden über seinen Charakter begründet sind oder nicht, wird noch von einem, der neben bester Kenntnis seines persönlichen Wesens über die denkbar größte Sachlichkeit der Denkweise verfügt, geschildert werden müssen. Das sind wir nun einmal der Geschichte schuldig, und den Grundsatz, daß der große schaffende Künstler in jedem Falle recht habe, kann der Schreiber dieser Zeilen nun einmal nicht vertreten, ganz abgesehen davon, daß es noch recht unentschieden ist, ob die Anerkennung Mahlers von Dauer sein muß oder zum mindesten künstlich aufgebauscht ist. —n—

Neue zweihändige Klaviermusik

Es besteht wohl kein Zweifel darüber, daß eine gesunde, in die Höhe und nicht in die Tiefe führende Weiterentwicklung unserer deutschen Musik eng und unlösbar zusammenhängt mit einer guten musikalischen Erziehung unserer heranwachsenden Jugend. Dieser gehört daher angesichts der naturgemäß durch die Ungunst der gegenwärtigen Zeitläufte gelockerten Betriebe unserer Konservatorien und der gewiß durch militärische Einberufungen stark geschwächten Zahl guter Privatlehrer unsere besondere Sorge. Ein nicht unwichtiger Teil dieser Fürsorge aber beruht nun entschieden auch in der Sichtung des Unterrichtsstoffes bezw. in der Auswahl und Empfehlung gediegener, Geschmack bildender und veredelnder Hausmusik, und es ist ein nicht zu leugnendes Verdienst der „Neuen Zeitschrift für Musik", hierin keinen Augenblick nachgelassen zu haben, sondern unerschrocken und unbeirrt fortgefahren zu sein. Erschien doch erst kürzlich in diesen Blättern aus der sachkundigen Feder A. v. Sponers ein Sammelartikel „Neuere Unterrichtsmusik", zu dessen Ergänzung die hier nachverzeichneten und noch nicht genannten Werke vielleicht manchem Pädagogen und Musikfreunde willkommen sein dürften.

Ich beginne meine Auslese mit einigen Werken des Verlags Jul. Heinr. Zimmermann (Leipzig), unter denen Fritz von Boses Op. 5: Zwölf Etüden für Vorgeschrittene, und Op. 7: Drei Sonatinen, zuerst genannt seien. Beides, sowohl die Etüden als auch die Sonatinen: eine in Gdur (dreisätzig), dann die zweisätzige in Amoll mit dem entzückenden, fast Schubertschen Menuettsatz, und schließlich die wiederum dreisätzige in Fdur, wohl die frischeste von allen in der Erfindung, sind ganz vortreffliche, sozusagen unmittelbar aus der Praxis heraus entstandene Unterrichtsmusik, die der bekannte Leipziger Klavierpädagoge und feinsinnige Virtuose zunächst wohl für seine eigenen Schüler geschrieben hat, dann aber auch zum Gebrauch für alle lerneifrigen Jünger und Jüngerinnen, welche die steile Bahn zum Parnaß des künstlerischen Klavierspiels emporzuklimmen wünschen. Übrigens sind die „Etüden", wie der Verfasser in der Vorrede selber sagt, als Vorbereitung bezw. Ergänzung zu unsern hauptsächlichsten klassischen Etüdenwerken eines Clementi, Moscheles, Reinecke usw. gedacht, und bei einzelnen von ihnen ist das betreffende Pendant — dem Bose aber stets noch eine neue und der technischen Ausbildung des Schülers förderliche Seite abzugewinnen gewußt hat — nicht unschwer zu erkennen. So z. B. zu Nr. 7: Die Quintolen-Etüde aus dem Gradus, nur daß die dort tonleitermäßig gebildete Figur bei B akkordisch gebrochen ist, zu Nr. 6 wahrscheinlich Moscheles Op. 70 Nr. 7 und 10, zu Nr. 3 Chopins sogenannte Revolutionsetüde, und wenn man wollte, ließen sich die Beispiele noch beliebig vermehren. Diese Bemerkungen sollen lediglich eine Andeutung geben, wo und wann die Etüden am passendsten in das Studium einzufügen wären, nicht aber ihren künstlerischen Eigenwert irgendwie schmälern oder herabsetzen.

Einige Grade leichter, aber nicht minder wertvoll namentlich für die Bildung des Vortrags sind 9 Préludes Op. 28 von Georges Hoth, einem mir bisher unbekannten, sehr geschmackvollen und offenbar begabten Klavierminiaturisten, dessen Bekanntschaft jeder nach Auffrischung und Bereicherung des gewohnten Übungsstoffes verlangende Klavierpädagoge sicherlich gerne machen wird. Hier ist gut, ja sogar sehr gut klingender Klaviersatz, Geist und eine rege, um Einfälle nicht verlegene Phantasie, zwanglose Lösung technisch-rhythmischer Probleme, kurz alles beieinander, wie wir es sonst nur bei unsern besten Klaviermeistern für den Unterricht wie Heller, Jensen u. a. zu finden gewohnt sind. Emil Kronkes Op. 85:

Valses characteristiques, sowie B. Grodkis Op. 67: Drei Klavierpoesien und Op. 75: Vier Stücke (Vision, Valse, Sérénade und Bagatelle), besitzen zwar eine gewisse melodische Eleganz und den bei Berufspianisten fast selbstverständlichen „handlichen" Klaviersatz, zählen aber im übrigen schon zur besseren Salonmusik etwa in modernisierter Schulhoff-Manier, nur daß der ältere Vertreter dieses Genres in seinen zahllosen Walzern und Nokturnos über eine reichere, sinnfälligere Melodik verfügte, während z. B. Kronke manchmal (wie in der ersten Nummer) ein nur kurzes Thema allzu breittritt und dadurch Gefahr läuft, das Interesse des Spielers abzustumpfen.

Mit Edmund Parlows Zyklus Op. 111: „Aus der Kinderwelt" kommen wir dann zum richtigen „Kinderstück", kleinen ohrgefälligen, anspruchslosen, aber dabei doch den Zweck der technischen Fortentwicklung des Schülers niemals aus dem Auge verlierenden musikalischen Plaudereien, wie sie dieser Komponist mit ganz besonderem Erfolg gepflegt hat. Wer z. B. die kleinen Stücke von Bertini hinter sich gebracht hat, kann sie schon getrost in Angriff nehmen und wird an Charakterstückchen wie „Marsch der Zwerge" und ähnlichen gewiß seine Freude haben. Andere wie Hugo Schlemüller sind Parlow mit Geschick darin nachgefolgt; sein Op. 17: Acht lustige Stückchen für junge Pianisten, ist ebenfalls schon im zweiten Klavierjahr für den Unterricht gut verwendbar. Verlockend für den Kindersinn wirken die kurzen Überschriften, die manchmal recht hübsch musikalisch illustriert werden. Man saust „Im Auto" dahin, dann wird die Erwartung gespannt, weil „Zeppelin kommt", auch „Im Luftballon" können sich die kleinen Pianisten schaukeln. Nur in dem „kanonischen" Stückchen hätten ein paar leer klingende Stellen ausgemerzt werden sollen. Acht Kinderstücke Op. 107 des oben genannten Emil Kronke sowie H. Ernst Richters etwas schwereres Op. 71: Fröhliche Jugendzeit, sechs melodische Vortragsstücke, gehören gleichfalls hierher als für Haus und Unterricht durchaus empfehlenswerte und auf einem „anständigen" Niveau sich haltende Musik in zweckentsprechender, das kindliche Ohr anregender Fassung. Zu beanstanden wäre einzig im zweiten der letztgenannten Stücke gleich zu Anfang die Einschiebung einer fünftaktigen Periode zwischen die sonst viertaktigen; denn so etwas verwirrt, wenn man das Gefühl des Kindes für Symmetrie in der Form erwecken will. S. Maykapars Zwölf Albumblätter für die Jugend, zwei Hefte, verdienen es wohl, daß ich unsere Klavierpädagogen ganz besonders auf sie aufmerksam mache. Sie genießen neben einer höchst sorgfältigen Fingerbezeichnung und Pedalisierung nicht nur den Vorzug einer merklich vornehmeren Erfindung, sondern können mit ihrer sehr anerkennenswerten, fein musikalischen Arbeit auch dem Lehrer dazu dienen, den Schüler auf eine gute und bequeme Art mit den Charaktereigentümlichkeiten und dem Sondertypus der slavischen Musik (zunächst in leichterer Form) etwas näher bekannt zu machen. Desselben Verfassers noch leichtere Suite pastorale Op. 15 könnte dafür gleich als Einführung und Vorbereitung dienen. Nebenbei stellt sie ihm in dem kleinen „Intermezzo" gleich den seltenen Gast des $^5/_4$-Taktes einmal vor und gewöhnt ihn im „Epilog" die an dem Schülerohr zunächst immer etwas befremdend und gewissermaßen „falsch" klingenden Vorhaltbildungen.

Wer diese Kost gut verdaut hat und als echter homo rerum novarum cupidus schon von der „modernen" Harmonik den Schleier etwas zu heben wünscht, der kann sich dann an Paul Ertels zehn mit besonderer Rücksicht darauf entworfenen und als Op. 36 erschienene Klavierstücke heranmachen. Ob sie ihm gefallen werden — das ist eine andere Frage. Mir scheint, E. hat sich nur in einigen wenigen Stücken, so in „Choral", „Freude", „Ruhe" — wo er auch in der melodischen Erfindung ziemlich natürlich bleibt —, auf den richtigen, das Auffassungsvermögen des Schülers im Auge behaltenden Standpunkt gestellt. Was aber die in den übrigen Nummern ausgiebig traktierte moderne Harmonik, besser gesagt „Disharmonik" anbetrifft, so fürchte ich, werden nach solchen Kostproben selbst die Mutigsten sie sehr bald satt kriegen und sich von ihr rasch und wie von einem Alpdruck erlöst der Formenklarheit, Klangschönheit und Logik klassischer und romantischer Klaviermusik wieder zuwenden. Als gute, brauchbare und anregende „Unterhaltungsmusik" zu Hause empfehle ich den Liebhabern noch Ferdinand Hummels graziöse Gavotte im Stile Rameaus Op. 71 und einen feschen, flotten Walzer derselben Komponisten, ohne Opuszahl im Verlag „Harmonie" (Berlin) erschienen. Karl Thiessen

Verantwortl. Schriftleiter: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes, Leipzig. — Verlag von Gebrüder Reinecke, Hof-Musikverlag in Leipzig, Königstraße 2. — Druck von Robert Noske, Borna-Leipzig.

Neue Zeitschrift für Musik

Begründet 1834 von ROBERT SCHUMANN

Seit 1. Oktober 1906 vereinigt mit dem »Musikalischen Wochenblatt«

Unabhängige Wochenschrift für Musiker und Musikfreunde

85. Jahrgang Nr. 52

Jährlich 52 Hefte. — Abonnement vierteljährlich M. 2.50. Bei direkter Frankozusendung vom Verlag nach Österreich-Ungarn noch 75 Pf., Ausland M. 1.30 für Porto.

— Einzelne Nummern 40 Pf. —

Schriftleitung:
Universitätsmusikdirektor
Prof. Friedrich Brandes

Hauptgeschäftsstelle und Verlag:
Gebrüder Reinecke, Hofmusikalienverleger
Fernsprech-Nr. 15085 LEIPZIG Königstraße Nr. 2.

Dienstag, den 31. Dez. 1918

Zu beziehen durch jedes Postamt, sowie durch alle Buch- und Musikalienhandlungen des In- u. Auslandes.

Offener Brief

an die Vorstandschaft der
Genossenschaft Deutscher Tonsetzer (GDT)
Anstalt für musikalisches Aufführungsrecht (Afma)
in Berlin

Jetzt ist wohl der geeignetste und logischste Augenblick gekommen, wo die GDT ihr autokratisches Regime revidieren sollte, um endlich, erstens, den „werdenden Tonsetzern" zu helfen, und zweitens den unseligen Streit mit den Musikverlegern mit allen Kräften und allem ehrlichen Wollen beizulegen.

Da ich selbst nicht mehr Mitglied der Genossenschaft bin (NB. auch nicht Mitglied einer anderen ähnlichen Gesellschaft), wird man es mir wohl nicht als Eigennutz auslegen können, wenn ich diese Anregung gebe. Ich muß sie aber geben aus der festen, durch Zuschriften und Erlebnisse verschiedenster Art unterstützten Überzeugung, daß mehr als 75 % aller Komponisten unter den jetzigen Zuständen leiden.

Es sollte die Hauptaufgabe der Genossenschaft sein, den „Werdenden" den Weg zu ebnen. Und zwar ist es für den jungen Komponisten wichtiger, überhaupt aufgeführt, verbreitet und gedruckt zu werden, als „vielleicht" Tantiemen zu bekommen. Beispielsweise fördern 20 Aufführungen einer Komposition den Werdenden künstlerisch und materiell viel mehr, auch wenn er nur wenig Geld dafür bekommt, als seltene Aufführungen mit hohen Tantiemesätzen, die ihm die GDT bezw. die Afma zahlen könnte. Denn gerade die hohe Pauschalsumme, die die Afma verlangt, zwingt die Konzertveranstalter, nur „gangbare" Namen zu bringen, und macht es ihnen oft unmöglich, auch noch für die unbekannten einzutreten. Somit kommt die Hilfe der GDT immer in erster Linie den wirtschaftlich Stärkeren zugute.

Die Afma selbst hat das einmal — allerdings nicht aus dem Bedürfnis reinster Selbsterkenntnis heraus — sehr klar ausgedrückt:

„Die Afma verfolgt das Ziel, möglichst viel für die Gesamtheit der Bezugsberechtigten zu verdienen; der einzelne Bezugsberechtigte hat das größte Interesse daran, recht oft aufgeführt zu werden. Die Verfolgung des einen Zieles schließt das andere in nicht seltenen Fällen aus".

Es steht mir als Außenstehendem nicht zu, Vorschläge zur Besserung zu machen, aber im Interesse meiner Kollegen, „der Werdenden", halte ich es für meine Pflicht, wenigstens folgende Anregungen zu geben:

1. Das Vorstands- und Ausschußwahlsystem müßte m. E. geändert werden. Die üblichen, gewiß zeitsparenden, aber doch einen starken Druck auf die Wahlfreiheit des einzelnen ausübenden Wahlkunststücke durch Zuruf (. . . „und wer dagegen ist, stehe auf" ! ! . . .) müßten ersetzt werden durch geheime Zettelwahl.

2. Die Ausschußmitglieder müßten viel häufiger wechseln. Abgesehen von der Gefahr der künstlerisch-geistigen Inzucht, muß auch nur der Anschein einer Ringbildung, die ja ohnehin durch die Verschwägerung der Afma mit dem Allgemeinen Deutschen Musiker-Verein noch vergrößert wird, vermieden werden.

3. Es müssen alle „Richtungen" aus allen Landesteilen einmal in die Lage kommen, ihren Einfluß in künstlerischen Dingen bei der GDT geltend machen zu können. Es wäre also unter allen Umständen dafür Sorge zu tragen, daß nicht die gleichen „Genossen" deutscher Tonsetzkunst immer unter sich bleiben wie bisher.

4. Mit den Musikverlegern müßte möglichst bald ein Verständigungsfriede geschlossen werden; an sie wäre u. a. die Forderung zu stellen, daß in allen ihren Verträgen Bedingungen aufgenommen werden, die die Komponisten an den etwaigen Erfolgen ihrer Werke in gerechter Weise beteiligen.

5. Die GDT sollte eine reinliche Scheidung von künstlerischen und geschäftlichen Dingen vornehmen. Handelt es sich bei ihr um künstlerische Angelegenheiten, dann dürfte sie die Frage der Verwertung der „mechanischen Rechte" nicht zum Zankapfel werden lassen, zum Schaden der Majorität ihrer Mitglieder. Sie dürfte keine Boykottierungen vornehmen und keine ähnlichen Maßnahmen treffen, die ein Verbrechen an dem freien Musikleben der Nation bedeuten. Handelt es sich bei ihr aber um geschäftliche Fragen, dann muß ihr der flachste, populärste Operettenkomponist aus wirtschaftlichen Gründen willkommen sein. — Gar zu oft sind diese beiden Faktoren verquickt worden.

Es soll und kann nicht geleugnet werden, daß der Vorsitzende der GDT sich große Verdienste um die Sache der Komponisten erworben hat; aber er hat den Bogen überspannt und hat anscheinend kein Verständnis für die ideale Lage der „Werdenden". Das gleiche gilt für einen großen Teil der „marktbegünstigten" Autoren, die an

einflußreicher Stelle in der GDT stehen, an ihrer Spitze Richard Strauß.

Es tut nach alledem bitter not, daß endlich einmal offen und ehrlich die ganze Lage der Tonsetzer, Musikverleger und Genossenschaften usw. geklärt wird; aber ohne juristische Spitzfindigkeiten, lediglich von dem Willen beseelt, zu bessern und den wirtschaftlich Schwächeren zu helfen, damit endlich das deutsche Musikleben wieder freie Bahn bekomme!

München, im November 1918

Hermann Zilcher



Lebens- und Weltanschauung der Großmeister deutscher Musik

Von **H. Oehlerking**

(Schluß)

Ein ganz anderer Charakterkopf ist der 1685 in Halle als Sohn eines nicht unvermögenden Barbiers und Wundarztes geborene G. F. Händel. Der Lebensweg führte ihn durch vieler Herren Länder, nach Italien, England. Im Strom der Welt, im Verkehr mit Menschen vieler Berufsklassen kam in ihm der Künstler und Geschäftsmann ganz zur Entwicklung und Bedeutung; er konnte als Tondichter nicht ohne lauten Beifall der Menge leben; reichlich fand er ihn in London, wo er fast 50 Jahre hindurch als Leiter öffentlicher Musikaufführungen tätig war. Händel ist der Begründer des musikalischen Heldengedichtes, der in epischer Stilform in Musik gesetzten Epopoe. Außer biblisch-kirchlichen Stoffen kleidete er auch mythische und historische Sachen in die Form des Oratoriums (Alexanderfest, Frohsinn und Schwermut, Herkules, Xerxes, neben: Israel in Ägypten, Saul, Messias, Samson, Judas Makkabäus, Jephtha). Mit Vorliebe behandelt er, der einen offenen Blick für das Sehnen und Verlangen des lebenden Geschlechts hat, die Befreiung eines geknechteten Volkes durch einen aus seiner Mitte heraustretenden Helden: Samson, Belsazar, Esther, Jesus, Jephtha, Judas Makkabäus. Der Vielgereiste, der die Schönheiten und Vorzüge fremder Länder und Völker kennengelernt und daher die Heimat hätte leicht vergessen können — wie das oft geschieht —, hielt Vaterlandsliebe und -treue allzeit hoch in Ehren. Gemahnt die melodische Linie auch an italienische Vorbilder, so ist der Kern, insbesondere der kontrapunktische Stil, echt deutsch. Deutsch blieb sein Gemüt bis ins hohe Alter hinein. Die Weichheit und Innigkeit innerer Gefühle offenbarte sich u. a., als er die Orgel zur Aufführung des Oratoriums Samson spielte; bei der Arie: „Tiefdunkle Nacht; nicht Sonn', nicht Mond erfreut mein Angesicht!" rannen ihm wie einem Kinde die Tränen aus den erblindeten Augen. Es erfüllte sich der fromme Wunsch, wie der Heiland an einem Karfreitag zu sterben: Karfreitag, den 14. April 1759, ging der Künstler in das Reich der ewigen Harmonien ein.

Wie hat Sebastian Bach, dieser aus fast armseligen Verhältnissen kommende Mann, im Vertrauen auf die weise Vorsehung unentmutigt den Kampf mit allen Widerwärtigkeiten des Lebens aufgenommen! Zwar wurzelt nach einer ernsten häuslichen Erziehung und der streng christlichen Unterweisung, die er auf den Schulen der Heimat und der Fremde genoß (Lüneburg!) die Gefühls- und Denkart im lutherisch-reformatorischen Glauben, doch war ihm alle Sektiererei seiner Zeit, wie sie z. B. im Pietismus kraß zutage trat, ein Ekel. Für Sitten, Gebräuche und Schönheiten anderer Glaubensgemeinschaften (der katholischen Kirche) hatte er volles Verständnis. Den Grundzug seines Wesens machen innige Frömmigkeit, frei von aller Orthodoxie, unbeugsame Wahrhaftigkeit aus. Wie Dürers Schöpfungen atmen die zahlreichen Werke dieses Altmeisters der Musik deutschen Geist, deutsches Gemüt: durch eine unermüdliche Lehrtätigkeit begründete er die Haus- und Kammermusik; durch die Inventionen, Präludien, Sinfonien, das Wohltemperierte Klavier legte er den Grund zur modernen Behandlung des Klaviers; bahnbrechend wurde er durch die selbständige künstlerische Behandlung verschiedener Orchesterinstrumente wie Violine, Cello: meisterhafte Beherrschung erhielt durch ihn der polyphone Stil; zu einem bis heute nicht überholten Höhepunkt kam durch ihn das Orgelspiel, die Orgelkomposition; zur musterhaften Entwicklung gelangte die evangelische Kirchenmusik mit dem Gemeindelied als Mittelpunkt; er wurde der Schöpfer der Suite für das Orchester und einzelne Instrumente; die wundervollen Motetten und Kantaten, die tiefgründige Matthäuspassion, die herrliche H moll-Messe bekrönten das Lebenswerk dieses genialen Tondichters, um den uns eine ganze Welt beneidet. Das Wollen und Vollbringen des bescheidenen Thomaskantors in Leipzig ist darum auch von den Besten aller Zeiten erkannt und anerkannt worden. Goethe: „Mir ist bei Bach, als ob die ewige Harmonie sich mit sich selbst unterhalte, wie sich's etwa in Gottes Busen kurz vor der Schöpfung mag zugetragen haben". Beethoven: „Nicht Bach, sondern Meer müßte er heißen". Ein leuchtendes Vorbild kann uns allen die reine sittlich-religiöse Persönlichkeit dieses Künstlers sein, der, nimmer ruhend und rastend, doch Sinn und Zeit fand für die Freuden und Annehmlichkeiten eines schönen Familienlebens und mancherlei Geselligkeit. Eine nie versiegende Quelle wird S. Bach immer für alle die sein, die in der geweihten Kunst der Musik ein gründliches Wissen und Können suchen.

Pflichtgefühl, Ausdauer, Beharrlichkeit, fester Glaube an Gott, Tugend und Unsterblichkeit: das sind die Haupttugenden, die immer wiederkehrenden wesentlichen Züge und Erscheinungen in der Lebens- und Weltanschauung der Großmeister unserer deutschen Tonkunst. Unumgängliche Pflicht, lohnende und dankbare Arbeit für die Lehrer ist es, die heranwachsende Jugend unserer großen Meister kennen zu lehren. Gelegenheit dazu bietet sich reichlich: im Anschluß an den Sach- und Fachunterricht. In Anlehnung an das Lebensbild Luthers im Geschichtsunterricht oder in der Kirchengeschichte erfolgt eine kurze, anschauliche Darstellung der Bach-Kantate (Ein feste Burg ist unser Gott — Herr Gott, dich loben wir). Bei der Durchnahme der germanischen Mythologie ergibt sich der Hinweis, die gedrungene Einführung in R. Wagners „Ring des Nibelungen" ganz von selbst. Welcher einsichtsvolle, kunstliebende Lehrer würde nicht bei der Durchnahme des Lebensbildes Jesu mehr als einmal auf die wundervollen Werke Bachs (Johannis- und Matthäuspassion) und Händels (Messias) und ihren Schöpfer hinweisen? Welcher Religionslehrer könnte es unterlassen, wenn er von der Erlösung und den letzten

Dingen (2. und 3. christlicher Glaubensartikel) redet, auch den Schülern zu zeigen, wie unsere Künstler diese Probleme lösen (Wagner in: Lohengrin, Tannhäuser, Parsifal). Lange genug sind ja leider diese Selbstverständlichkeiten auf unsern Schulen versäumt worden. Die Antike, das klassische Altertum war die Losung. Gepriesen wurden das klassische Altertum und seine Helden. Ist nicht die Gegenwart mehr als alle Pracht und Schönheit einer längst entflohenen Zeit! Halten nicht deutsche Dome einen Vergleich mit griechischen Tempeln aus! Ist nicht ein I. Kant jedem griechischen Weisen ebenbürtig! Ragt nicht ein Schiller, Goethe an einen Homer und Plutarch heran! Stellen nicht unsere Helden zu Lande, zu Wasser, in der Luft die Heldentaten des kriegerischen Altertums völlig in den Schatten! Nicht das Verlangen nach Unsterblichkeit wie bei den Alten hat uns zu solchen Taten begeistert und befähigt. Der Kantische Imperativ machte uns stark und frei. „Du mußt, du willst und kannst auch!" Richard Wagner sagt: „Deutsch sein heißt, das, was man tut, nicht um der Ehre und des Ruhmes wegen tun, sondern aus dem Gefühl der heiligen Pflicht".

Aus dem Leipziger Musikleben

Oper

Die Zufuhr jugendlich frischen Blutes in unsere Opernvorstandschaft machte ihre Wirkungen in erfreulicher Weise geltend. Neben dem elastischen, feurigen Hans Knappertsbusch, der durch mehrmonatige Krankheit am Antritt seiner Tätigkeit verhindert war, wirkt jetzt der kaum minder ausgezeichnete Alfred Szendrei am Dirigentenpult, während der von München kommende Operspielleiter Karl Schäffer so ziemlich in jeder von ihm übernommenen Oper durch scharfen Blick und Tatkraft für praktische Neuerungen, die sich ohne grundlegende Proben rasch ins Werk setzen lassen, angenehm auffällt.

Auch von neu aufgenommenen Werken ist einiges zu berichten. Nach dem, dank Joseph Vogls Prachtleistung in der Titelrolle, eindrucksstarken „Ratcliff" Volkmar Andreaes, der zum Schweizer Musikfest gegeben wurde, erschien, so ziemlich als Niete, Lendvais allzu künstliche „Elga", in der Soomers Starschensky eine dramatisch großstilige Vertretung ersten Ranges bot. Ferner in einem bis zur vollen Unkenntlichmachung gehenden Amputationsverfahren Bruchstücke aus Mozarts entzückender Jugendoper „Die Gärtnerin aus Liebe" und endlich das musikalisch hochinteressante, vielfach im Stil von Richard Strauß vertonte Mimodram Wilhelm Maukes „Die letzte Maske"[1]. Ein reichlich grausiges, aber sehr farbenreiches einstündiges Spiel, in dem Cläre Hansen-Schultheß, Eugen Albert und Ernst Possony, zu mimisch beredter Stummheit verurteilt, Hervorragendes boten und Otto Lohses Leitung die grotesk leidenschaftliche Musik zu intensivster Geltung brachte. Ernst Lert leistete in der Gestaltung des Szenischen ein Gleiches.

Aus der Zahl der von großen Bühnen kommenden Gäste waren nur wenige, die gleichmäßig in Gesang, Spiel und Erscheinung befriedigten. So Heinrich Knote (München) als Siegfried, Dr. Waldemar Staegemann (Dresden) als Trompeter, Robert vom Scheidt (Frankfurt) als prächtiger Hans Sachs in einer der beiden Meßsondervorstellungen. Letztere brachten ferner Margarete Siems (Dresden) als trefflich singende und spielende Marschallin, Elisabeth Puritz-Schumann (Hamburg) als reizende Sophie, während Marie Gutheil-Schoder (Wien) als Rosenkavalier durch farblose Gestaltung der beiden letzten Akte enttäuschte. Vorzugsweise stimmlich, ohne bedeutendere Charakteristik wirkten: Herbert Stock (Lerchenau), Robert Hutt (Stolzing), Eduard Habich (Beckmesser), Waldemar Henke (David), sämtlich von der Berliner Oper. Tino Pattiera (Dresden) als Don José war von schönem Äußeren und gutem Gesang, aber rhythmisch unmanierlich bis zum Unerträglichen.

Von meist kleineren Theatern erprobten sich an dem unsrigen: Emmy Streng (Weimar), die von nächster Spielzeit ab Frau Gura-Hummel ersetzen wird, ohne in einem dreimaligen Gastspiel als Fidelio, Brünnhilde, Isolde zu beweisen, daß sie wirklich ein dramatischer Sopran ist; desgleichen Käte Esche, von Krefeld kommend, deren Elsa, Gräfin und Agathe, von schöner, hoher Erscheinung, nicht einmal über ihre Eigenschaft als Sopran überhaupt bestimmten Aufschluß gaben. Sie wird im Herbst für Frau Modes-Wolf eintreten, deren unvergleichlich echte Poesie in der Rolle der deutschen Förstertochter unvergessen bleibt. Ein Gastspiel des Düsseldorfer Heldentenors Dr. Hans Winkelmann, der mit seiner imponierenden Gestalt und gesunden, vorzüglichen Stimme Eindruck machte, brach dieser selbst auf Grund von Verkehrshindernissen ab, ohne daß aus seinem Tristan und Fidelio klar ward, ob er als hinlänglich seriöser Darsteller sich für uns eigne. Er war bestimmt, unseren Joseph Vogl aus dem Sattel zu heben. Gastspiele von Maria Hösl (Essen) und Max Anton (Stettin) für erstes Sopran- und Tenorfach blieben ohne weitere Folgen. Der Ersatz für das vergangenen Herbst an Nürnberg abgegebene hochbegabte Frl. Gladitsch, Gertrud Rößner, gefiel stimmlich und musikalisch durch volle Sicherheit, ohne aber bisher an eine seelische Ausgestaltung ihrer Partien heranzugehen. Als künstlerisch feiner Darsteller und guter hoher Baß bewährte sich der neue Buffo, Oskar Laßner aus Graz, stimmlich ausgezeichnet und im Spiel entwicklungsfähig die an Stelle des von der Bühne zurückgetretenen Frl. Nigrini gewonnene neue Altistin Frieda Schreiber von Schwerin. Als Hilfe in der Bassistennot erschien mit glücklichstem Erfolge gelegentlich Walter Soomer (König Heinrich, Pogner), was für einzelne Wagner-Aufführungen größte Bedeutung hatte. Dorothea Holtfoth zeigte sich in Altpartien, die nicht gerade dem Mozart-Stil angehören, verwendbar und müßte unbedingt mehr dazu herangezogen werden, so als Niklas in „Hoffmanns Erzählungen", dessen knappe Studentenjacke die volle Frauengestalt der jetzigen beiden Inhaberinnen zu sprengen droht, als Irmentraut und in anderen Rollen jugendlicheren Anstrichs. Einen für Auge und Ohr reizvollen Abstecher in das lyrische Fach unternahm Else Schulz-Dornburg als Trompeter-Maria, einen Ausflug in das Gebiet, das ihr eigentlich mit zugehört, Hedwig Borchers-Didam als treffliches Schulmeisters Gretchen im „Wildschütz". Dr. Max Steinitzer

Konzerte

Die übliche Feier im Konservatorium zu Ehren von Justus Radius, einem Wohltäter der Anstalt, bot einigen sehr tüchtigen Zöglingen Gelegenheit, sich hervorzutun. Da möchte an erster Stelle Frau Charlotte Ebert aus Hamburg genannt werden, eine Hedmondt-Schülerin mit selten schönen und vortrefflich gebildeten stimmlichen Mitteln, die eine Fülle von Kraft, Weichheit und Wohllaut ausströmen. Sie trug vier von den Biblischen Gesängen des Unterzeichneten mit einer überraschend schönen und wahren Auffassung vor und nahm auch an Stellen gefangen, wo ihr der Komponist durch keinen Effekt zu Hilfe kommt. Alle Farben, vom brennenden Rot bis zum mitternächtigen Schwarz, hat die vielversprechende Altistin auf ihrer Palette. Eine Arie aus Titus sang Frl. Johanna Freiesleben aus Leipzig belebt und ungekünstelt. Ihr Sopran besitzt Frische und Elastizität. Mit Liszts Variationen über Bachs „Weinen, Klagen, Sorgen" erspielte sich Frl. Paula Kohl aus Wien einen vollen Erfolg. Ihr technisches Rüstzeug ist blank, und nach Seite des Vortrags erreicht sie sicher, was sich

[1]) Klavierauszug und Textbuch im Verlage der Universal-Edition (Wien und Leipzig).

mit einer frisch zugreifenden Sinnlichkeit, mit ungebrochener Gesundheit des Leibes und der Seele erreichen läßt. Auch Frl. Margarete Stehr aus Lodz ist eine Pianistin mit trefflicher Vorbildung. In ihrer Wiedergabe einiger Solostücke von Bortkiewicz und Liszt steckte frisch pulsierendes Leben. Bachs C moll-Konzert für zwei Klaviere mit Streichorchester (von Prof. Hans Sitt zugvoll geleitet) spielten Frl. Käthe Weidenhagen aus Magdeburg und Frl. Gertrud John aus Torgau stiltreu und höchst sauber.

Die Altistin Meta Steinbrück durfte sich des seltenen Anblicks eines gut besetzten Kaufhaussaales erfreuen. Sie sang eine Serie Brahms, sodann eine Anzahl höchst reizvoller, vornehmer Lieder aus der Feder ihres ausgezeichneten Begleiters Prof. Paul Klengel und endlich neuzeitliche Lieder von R. Wetz und Robert Kahn. Frl. Steinbrück gehört zu jenen musikalischen Naturen, aus deren Gesängen nicht überfeinertes oder klügelndes, sondern starkes natürliches Gefühl, durch Schönheitssinn und Stimmkultur gefesselt, unmittelbar anspricht. Ihre Auffassung ist durchaus wahr und eindringlich; man glaubt ihr, was sie singt.

Im Kammermusiksaal des Zentraltheaters fand ein vom Deutschen Reichsverband für Frauenstimmrecht (Ortsgruppe Leipzig) veranstalteter Vortragsabend statt, der manches Anregende brachte. Zunächst eine schlichte, sachliche Ansprache der Vorsitzenden, sodann Gesprochenes (Ilse von Stach-Wackernagel) und Gesungenes (Tilla Schmidt-Ziegler), endlich Mozarts D dur-Sonate (Köchel 30), die Anny Eisele sinnig behandelte. Gesungen wurden fünf fein charakterische, dankbare Lieder von Alfred Heuß und einige Schweizer Volkslieder von Zumsteeg. Fr. Tilla Schmidt-Ziegler verstand, viel daraus zu machen. Fr. Ilse von Stach-Wackernagel trug ein Requiem und das dritte Kapitel ihres leider noch unvollendeten Romans „Weh dem, der keine Heimat hat" unter starkem Beifall der Anwesenden vor; beides gab Zeugnis von der ungewöhnlichen, vielseitigen Bildung der Verfasserin.

Prof. Ernst Müller

Das vierte Konzert der Gesellschaft der Musikfreunde (Geraer Kapelle) vermittelte uns die anziehende Bekanntschaft mit Fritz Volbachs zweiter Sinfonie (H moll), eins der wenigen neueren Werke, die man, ohne daß sich sein Tondichter unanständiger Reklame dafür bediente, ab und zu einmal wieder auf deutschen Konzertzetteln finden kann. Es hat diese Berücksichtigung aber seiner guten Seiten halber (starke Musizierfreudigkeit besonders im ersten, dem anziehendsten Satz, bis auf ein paar Längen, ansehnliche Gestaltung der Form und sachkundige Instrumentierung) auch wohl verdient. Das andere Orchesterwerk, Thuilles „Romantische Ouvertüre" (Werk 16) schlingt das Band von Brahms zu Schumann und weist trotzdem noch einen eigenpersönlichen Zug auf. Die Ausdeutung der Werke durch Kapellmeister Laber zeugte von Hingebung und innigem Einleben in die beiden Partituren. Über alles Urteilen erhaben zu sein erschien uns der Einzelspieler des Abends, der Cellist Emanuel Feuermann. Er darf als hervorragender Beweis dafür gelten, daß ein ungetrübter musikalischer Genuß eine geradezu selbstverständliche Kunstfertigkeit und vollendete Schönheit des Tones voraussetzt. Er erspielte sich mit R. Volkmanns Konzert und den Variationen über ein Rokokothema von Tschaikowsky, anschmiegsam vom Orchester begleitet, einen unbestrittenen Erfolg. M. U.

Fritz v. Bose spielte in einem Konzerte, das er mit dem Violoncellisten G. Casini gab, eine seiner neuen Kompositionen: Thema und Variationen für Klavier (Uraufführung), ein gehaltvolles und besonders harmonisch bemerkenswertes Werk, in dem er sich zu Schumann und Brahms bekennt, ohne irgendwie in Nachahmung zu verfallen. Die Fis moll-Sonate für Klavier und Violoncello von H. Pfitzner erfordert mehr Beweglichkeit und Wärme, auch größeren Ton, als G. Casini aufzubringen hat; der schöne zweite Satz (D dur) fiel sehr ab, während im dritten wenigstens der Pianist die ihm zufallende Hauptaufgabe glänzend löste. Fehl im Programme war die banal reißerische Sarafanfantasie für Violoncello von Davidoff.

Als Konzertsängerin führte sich, begleitet von Kapellmeister Didam, Hedwig Borchers von der Leipziger Oper sehr günstig ein. Ihre gut gebildete Stimme und ihr feiner Geschmack kam einer Händelschen Kantate, einer Arie von Cimarosa und Liedern neuzeitlicher Komponisten zustatten. Von der sympathischen Geigerin Cläre Schmidt-Guthaus, die auch die obligate Violine in einigen Gesängen spielte, hörten wir ein wirksames Allegro moderato von Philipp Emanuel Bach.

Die Pianistin Anita Burkhardt schien sich und ihre Fertigkeiten an ihrem Klavierabend nicht in der Gewalt zu haben. Einzelheiten gelangen ausgezeichnet, das Allgemeine aber litt unter podiumwidriger Befangenheit.

Haydns köstbare „Jahreszeiten" erklangen nach längerer Pause wieder einmal sehnlich erwartet im Gewandhause (neuntes Konzert) und erfreuten sich unter Nikischs Meisterhänden einer vortrefflichen Aufführung, an der Orchester, Chor und Solisten (Frau Merrem-Nikisch, die Herren Lißmann und Stephani) gleichwertigen Anteil hatten.

Im zehnten Gewandhauskonzerte, würdig eröffnet mit dem köstlichen Weihnachtskonzert (Concerto grosso G moll) von A. Corelli in der Bearbeitung des verdienstvollen Leipzigers Arnold Schering, spielte Prof. Julius Klengel in bekannter Meisterschaft das Violoncellkonzert B dur von L. Boccherini. Der von Prof. Straube geleitete Thomanerchor sang S. Bachs Motette „Singet dem Herrn ein neues Lied", von jeher eine seiner besten und bekanntesten Leistungen. Den Beschluß machte die vortreffliche, von Artur Nikisch geleitete Wiedergabe der E moll-Sinfonie von Brahms.

Mit einem Lieder- und Vortragsabend hatte Dr. Waldemar Staegemann von der Dresdner Oper, begleitet von Dr. R. Meyer, vollen Erfolg. Die Begrenztheit seiner Mittel (weniger der Kraft als der Schönheit) und die Herkunft vom Theater verleiten ihn manchmal zu Übertreibungen. Aber seine gesangliche Kultur und seine Fähigkeit, Verschiedenartiges wirklich zu gestalten, sind bedeutend. Er sang Lieder von H. Wolf und Schubert und schloß mit dem tief ergreifenden Vortrage von Hektors Bestattung aus Homers Ilias mit der begleitenden Musik von Botho Sigwart.

In Maria Charlotte Voigt, die gemeinsam mit dem Geraer Konzertmeister J. Blümle konzertierte, lernte man eine Sopranistin von frischen Mitteln und herzhaftem Vortrage kennen. Sie greift keck zu, manchmal auch daneben, und ist noch ziemlich unbekümmert um Aussprache und andere Kleinigkeiten. Durch Verschlucken von Endsilben und dergleichen scheint sie sich die Höhenpunkte und Steigerungen zu sichern, worin ihr wenigstens der Beifall recht gab.

Mit ähnlicher Unbekümmertheit verfährt die Sopranistin Thea Reimann, ohne jedoch über gleiches Temperament zu verfügen. Ihren Liedern von Strauß und Wolf fehlte zunächst noch der zielsichere Aufbau. Hierin konnte sie sich ein Muster an Herrn Oskar Wehle nehmen, der eine Reihe Schubertscher Lieder sehr fein, wenn auch manchmal etwas flackerig und süßlich sang.

Der zweite Beethoven-Sonatenabend von Frieda Kwast-Hodapp (Klavier) und Walter Davisson (Violine) brachte die Sonaten: Es dur Op. 12 Nr. 3, G dur Op. 30 Nr. 3 und C moll Op. 30 Nr. 2. Über die Wiedergabe wären etwa gleiche Worte der Anerkennung zu sagen wie nach dem ersten Abend. Immerhin sei die Pianistin erinnert, daß es sich nicht um Solo-, sondern Duospiel handelt. F. Burschberg

Musikbrief

Aus Berlin

Von Bruno Schrader

Mitte Dezember

In den letzten vierzehn Tagen herrschte, wenn man von der typischen Mehrheit der Lieder- und Klavierabende absieht, die Kammermusik vor. So hatten wir am 3. Dezember den zweiten Abend von Hermann Scherchen, dessen Quartett wieder ausschließlich moderne Werke spielte, und zwar ebenfalls wieder sehr gut. Man hörte zunächst das zweite Streichquartett (Op. 26) und die zweite Klavierviolinsonate (Op. 36a) von Busoni, hierorts bereits bekannte und anerkannte Werke. Sie zeugen nicht nur von der Genialität, sondern auch von der idealen Kunstauffassung ihres Schöpfers und fesseln auch denjenigen Hörer, der der darin vertretenen Richtung nicht folgt, aber vorurteilslos genug ist, Gutes auch beim Gegner zu erkennen und aufzunehmen. Das konnte man nun leider in einem uraufgeführten Streichquartette von Scherchen selber trotz solchen Standpunktes nur sehr spärlich entdecken. Dieses Stück, das im „Winter 1914/15 in russischer Internierung" vollbracht wurde, scheint auf eine barbarische Unkultur zu deuten, wo sich die Füchse Gute Nacht sagen. Das muß ein trostloses Stück Rußland gewesen sein, in dem der arme Komponist da gefangen gehalten wurde! Oder ist der vielleicht ein Nachahmer und Überbieter Arnold Schönbergs? Daß er ausgesprochen für die Moderne Propaganda macht, soll ihm sonst als Verdienst angerechnet werden. Jeder hat ein Anrecht, gehört zu werden, und schließlich sind solche Programme immer noch besser als die der gewohnten, einschläfernden Tretmühle. So ist auch Scherchens zweites Sinfoniekonzert zu preisen. Der Künstler dirigierte darin mit bemerkenswertem Geschick eine Reihe neuer Werke, von denen zwei ihre Uraufführung erlebten. Zunächst Variationen über ein eigenes, gut erfundenes Thema von James Simon (Op. 23). Des Tondichters Phantasie zeigt sich darin vielseitig, seine Gestaltungskraft bedeutend, die thematische Arbeit vorzüglich, die Orchesterfarbe modern, aber meisterhaft abgetönt: kurz, wir hatten hier echte, wohlklingende Musik. Die andere Uraufführung betraf eine Jagdouvertüre (Op. 8) von Eduard Künneke. Auch das ein modern, aber wohllautend instrumentiertes, melodienreiches, vortrefflich gearbeitetes Tongedicht! Es verlangt ein sehr gewandtes Orchester; die fliegenden Triolen setzen vor allem virtuose Hornbläser voraus. Etwas ermüdend wirkt das anhaltende Rollen der Pauken; hier hätte sich das Leben und Lärmen der Jagd wohl mit etwas mehr Zurückhaltung vertragen. Beide Neuheiten mögen den Dirigenten empfohlen sein; das Variationenwerk dauert 20 Minuten, die Ouvertüre eine Viertelstunde. Dazwischen spielte Felix Robert Mendelssohn mit schönem, großem Ton Dohnanyis Konzertstück in D dur für Violoncello. Das ist auch mehr eine Orchesterdichtung mit obligater Solostimme, denn das Orchester überwiegt hier, schön und interessant instrumentiert, fein und wohllautend in der Harmonik, gesättigt in Melodie, die auch das Wesen des Soloinstrumentes ausmacht. Nur eine Stelle, wo letzteres bewegt arpeggiert, klingt weniger gut. Das einsätzige Stück ist aber zu lang; es dauert eine geschlagene halbe Stunde. Ein viersätziges neues Klavierkonzert in D moll von Adolf Watermann, das der Komponist, der hier bereits als Pianist bekannt und hochgeschätzt ist, an einem eigenen Konzertabende spielte, dauert auch eine halbe Stunde, hat aber vier Sätze. Diese sind zeitlich genau so wohlproportioniert wie formell. Die trefflichen, durch- und übersichtlichen Formverhältnisse dieses Jugendwerkes waren überhaupt eine schöne Überraschung und stellten schon allein dem jungen Künstler ein glänzendes Zeugnis aus. Es wurde erhärtet durch eine reiche, echt musikalische Erfindung, die prägnante Hauptthemata und überall Melodienfluß hervorbrachte, durch eine vortreffliche, trotz satter Farben stets maßvolle und meist schön klingende Instrumentation, endlich durch eine wirkliche Prinzipalstimme, die das Soloinstrument heraushebt, aber gleichwohl seine Ideen mit dem Orchester verwebt und es nicht zum leeren Spielklange hinabsinken läßt. Möge der junge Tondichter überall mit diesem erfreulichen Werke Glück haben und bei einem neuen auf der eingeschlagenen, einzig richtigen Bahn fortfahren!

Neues war auch in der Sonntagskammermusik des Hekkingschen Trio zu gewahren, die am 1. Dezember im Schubert-Saale zum Besten der Schubert-Stiftung gegeben wurde. Mittels dieser Stiftung sollen Musikstudierende unterstützt werden; sie besteht erst seit Februar, zählt aber bereits weit über tausend Mitglieder. Glück zu! Hier gewahrte man nun zunächst den jugendlichen Komponisten Ludwig Roselius, ein zweifelloses Talent, das ebenfalls noch in musikalisch-natürlichen Bahnen wandelt. Ein Andante religioso für Violine, Viola und Harmonium quoll über an reicher melodischer Erfindung und an Wohllaut; dann hörte man noch Lieder. Leider begleitete der junge Tondichter alles selber, denn er ist kein Pianist mit kunstgebildetem Anschlage und vollends auf dem Harmonium wohl nur Gelegenheitsspieler. Um so schöner spielten Irena von Dubiska und Erna Schulz die Violin- und Bratschenstimme. Letztere uraufführte dann auch ihr gewidmete Tonbilder für Klavier und Bratsche vom Hochschulmeister Robert Kahn. Auch hier saß der Komponist selber am Flügel, traktierte ihn aber dermaßen, daß man sehr oft das Bratschenspiel wohl sah, aber nicht hörte. Im übrigen sind die Stücke ein wertvoller Zuwachs in dieser spärlichen Literatur. Als Sängerin war die Sopranistin Gertrud Schubert-Silvester da, die ihrer ausgeprägten, gut geschulten Stimme trotz sichtlicher Befangenheit Anerkennung verschaffte. Auch Meister Hekking ließ sich als Solist hören. Er spielte ein Stück von Servais mit demselben Temperamente und derselben infallibeln Technik wie vor dreißig Jahren. Leider hatte er einen feldgrauen Klavierbegleiter, der sich offenbar noch im Schützengraben wähnte; denn so wie er schlägt man wohl auf Franzosenschädel, nicht aber auf einen Konzertflügel los. Schließlich kam eine idealschöne Aufführung von Schuberts Forellenquintett, wo Ilonka von Pathy alles dem Flügel angetane Leid wieder gutmachte.

Die übrigen Kammermusiken brachten keine neuen Erscheinungen. Das Trio Ella Jonas-Stockhausens hatte an seinem zweiten, schön wie stets verlaufenen Abende Trios von Haydn und Brahms, ferner Dvořáks Klavierquartett Op. 87; Frieda Kwast-Hodapp und Bernhard Dessau brachten ihren Vortrag sämtlicher Klavierviolinsonaten Beethovens zu Ende; das Streichquartett der ehemals Königl. Kammermusiker Gundvalsen, Diettrich, Sager und Köhnke spielte an seinem zweiten Abend Beethoven (Op. 95), Haydn und Mozart, wobei man der zweiten Violine mehr Herzhaftigkeit im Vortrage thematischer Linien gewünscht hätte; Geza von Kresz in seinem ersten Konzerte u. a. eine G dur-Sonate von Guillaume Lekeu, dem zu jung verstorbenen, begabten Schüler César Francks usw. Dann war auch Hjalmar von Damek mit seinem zweiten Konzerte erschienen. Er hatte großes Aufgebot, so daß er mit Schuberts Oktett (F dur) schließen konnte. Als historisches Werk war eins jener Quartette Op. 8 von Karl Stamitz (dem Jüngern!) da, aus deren Reihe wir schon früher einmal eins hören konnten. Diesmal war es Nr. 4 in Es dur, worin Gottfried Schreiber von der Bläservereinigung der ehemals Königl. Kapelle die Oboenstimme blies. Das Werk hörte sich wieder gar nicht historisch, sondern weit eher Haydn-Mozartisch an. Es ist Hugo Riemanns Verdienst, die Mannheimer Schule vollkommen aufgedeckt und als das Übergangsglied zwischen der alten Bachschen und der neuen Wiener klassischen nachgewiesen zu haben. Wie es vordem mit der Kenntnis aussah, beweisen die schiefen und oberflächlichen Urteile, die sich im ersten Teile von Kretzschmars „Führer durch den Konzertsaal" (3. Aufl. S. 46 f.) finden und sogar den Mannheimer Filtz in einen Fielitz verwandeln. Was dabei herauskommt,

wenn man über Werke spricht, die man nur dem Titel nach kennt, sah ich jüngst auch in einem Büchlein „Die Entwicklung der pianistischen Anschlagskunst" von einer Frau Laman-Natansen (Berlin, Herm. Jathos Verlag). Da ist über Carl Reineckes allerdings im angenehmsten, zwanglosen Plaudertone geschriebenem Memoirenwerkchen „Und manche lieben Schatten steigen auf" (Leipzig, Gebr. Reineckes Verlag) zu lesen: „Das schlicht und innig geschriebene Werkchen lesen die Kleinen mit wahrer Begeisterung". Man kann aus solchem Blödsinne folgern, daß die Verfasserin das Buch weder selber gelesen noch je die „Kleinen" lesen gesehen hat, denn es ist keineswegs für die Kinderstube geschrieben. Da scheint aber leider eine ganze Clique von Leuten zu existieren, in deren kenntnislosen Schwachköpfen sich die Idee festgesetzt hat, der große, vielseitige, auch gelegentlich für das Gebiet der „Kleinen" tätige Tondichter Carl Reinecke sei hauptsächlich Kinderkomponist gewesen. Stamitzens besagtes Op. 8 nun ist in alten Drucken vorhanden und besteht aus sechs Quartetten, deren erste Stimme von verschiedenen Blasinstrumenten, deren Wahl der Komponist genau festlegte, ausgeführt werden kann, während die andern der Violine, Viola und dem Violoncell zufallen. Vom alten Bach hörte man das fünfte Brandenburger Konzert, von Brahms das Klavierquintett in G moll. Waldemar Lütschg spielte in beiden Werken die Klavierstimme. Ein seltener Genuß, weil dieser Idealpianist (hier in Berlin wenigstens) sonst immer nur als Solospieler zu hören ist! Sein wunderbar schöner, tief beseelter Anschlag, seine musikalische Dezenz ließen auch hier Idealleistungen erscheinen. Die eminente Musiknatur, die dieses Klavierspiel durchgeistigt, erinnert mich an Carl Reinecke, bei dem ja auch der Pianist mit dem Musiker in eins verschmolz. Lütschg ist auch ähnlich groß geworden, indem er wie Reinecke seine Ausbildung ausschließlich dem Vater verdankt. Er ist leider der einzige unter den berühmten Pianisten der Gegenwart, auf den Liszts öfter von mir zitiertes Wort von der Klavierprügelei keine Anwendung findet. Alle andern leiden mehr oder weniger am Sparren des „Titanentums" und des selbstherrlichen Subjektivismus bezw. Egoismus, denn das moderne Überbetonen des reproduzierenden Subjektes gegen das zu reproduzierende Objekt ist im Grunde genommen künstlerischer bezw. unkünstlerischer Egoismus.

Schließlich muß ich noch einige von den Druckfehlern berichtigen, die meine beiden Briefe in Nr. 48/49 heimsuchten Als ich dort von H. v. Damecks erster Kammermusik sprach, habe natürlich die Musik- und nicht die Kunsthistoriker im Auge gehabt, denn letztere haben ja von Berufs wegen nichts mit der Musik zu schaffen. Zweitens heißt der weiterhin zitierte Freund Smetanas nicht Sob, sondern Srb, wozu ich bemerke, daß die Tschechen hier die Vokale nicht mitschreiben. Endlich schrieb mir ein aufmerksamer Leser, unser deutscher Meister Spohr hätte nicht Ludwig, sondern Louis geheißen; so hätte er sich selber sein lebelang geschrieben, so stände es auch in seiner Geburts- bezw. Taufurkunde. Ich gebe zu, daß der Sprachpurismus vor dem Rechte der persönlichen Namensführung haltzumachen hat, und versichere, daß ich hier nicht schuldig bin. Entweder ein lapsus calami oder das Druckfehlerteufelchen, doch man ja keinen Streit um Kaisers Bart!

Rundschau

Oper

Berlin Am 15. Dez. mußte im Charlottenburger Deutschen Opernhause die Vorstellung wegen Streiks ausfallen. Die Direktion teilt dazu folgendes mit, was auch außerhalb Berlins interessieren dürfte:

„Die gestrige Sonntagsvorstellung des Deutschen Opernhauses mußte ausfallen, da unmittelbar vor dem Beginn das Personal mit Ausnahme der Solisten in einen Streik eintrat. Vor nur wenigen Tagen hatten die Angestellten außer den Solisten an die Bühnenleitung eine Eingabe gerichtet, worin sie mit kürzester Frist eine Erhöhung der Gehälter und Löhne verlangten, die teilweise eine Verdoppelung und mehr bedeutete und die den Personaletat des Unternehmens mit einem Schlage um $^3/_4$ Millionen Mark gesteigert hätten. Diese Forderung mußte die Bühnenleitung ablehnen, weil sie den Zusammenbruch der Gesellschaft in wenigen Wochen herbeigeführt hätte. Sie erbot sich aber, den Angestellten Einblick in die Rechenverhältnisse des Unternehmens zu gewähren, damit sie sich selbst davon überzeugen könnten, daß ihre Forderungen den Ruin des Theaters bedeuten. Die Unterbilanz für die laufende Spielzeit war bei Bewilligung der Forderung mit der Annahme von lauter fast ausverkauften Häusern auf $^3/_4$ Millionen Mark, d. h. $^3/_4$ des gesamten Aktienkapitals errechnet worden. Ohne sich daran zu kehren, legten die Bühnenarbeiter unter Verletzung des mit ihrer Interessenorganisation geschlossenen Tarifvertrages und auch der Chor, mit dem letzthin erst ein Übereinkommen getroffen worden war, die Arbeit nieder. Die Bühnenarbeiter forderten Mindestlöhne von 600 Mark für den Monat".

Also ein Gehalt, wie es preußische Oberlehrer und Regierungsräte erst nach langer Dienstzeit erreichen, aber kaum verwunderlich, wenn man bedenkt, daß den Berliner sogen. Müllkutschern (d. s. Leute, die die Asche und Abfälle aus den Häusern abfahren) rund 6000 Mk. Jahresgehalt bewilligt sind. Wo will das hinaus? Da wird unsereinem, der sein Einkommen nicht demgemäß steigern kann, nichts als die Auswanderung übrigbleiben. Doch will ich für meine Person vorher erst bei Herrn Direktor Hartmann anfragen, ob er mich nicht auch für 600 Mk. monatlichen Mindestlohn als Kulissenschieber einstellen kann. Vielleicht habe ich da mit meiner künstlerischen und akademischen Vorbildung einen Vorsprung; vielleicht aber auch nicht, denn derlei Bildung scheint jetzt noch mehr im Kurse zu sinken wie unsere deutschen Hundertmarkscheine.

Von den letzten Erstaufführungen im genannten Opernhause nun gedenke ich hier der des Polnischen Juden von Karl Weis. Diese zweiaktige Volksoper erlebte ihre hiesige Uraufführung am 5. Nov. 1909 in der damaligen Komischen Oper. Sie machte diesmal den gleichen, starken Eindruck, wie er von einem textlich wie musikalisch echt dramatischen Werke stets auszugehen pflegt. Leider scheint das Publikum für solche ernste, dunkel-tragische Stücke nicht mehr zu haben zu sein. Und doch ist hier die ästhetische Forderung des versöhnenden Schlusses erfüllt: der schuldbeladene Held verfällt einer höheren Nemesis und sühnt so sein Verbrechen, ohne daß seine unschuldige Familie mitgetroffen wird. Zufällig spielte ihn im Deutschen Opernhause derselbe Künstler wie in der Komischen Oper: Rudolf Hofbauer. Das war die glänzendste Leistung des Abends, höchst meisterhaft und erschütternd namentlich in der Gerichtsszene. Für diese gebührt noch dem Chore ein besonderes Lob. Auch sonst ließ die Besetzung nichts zu wünschen übrig: Elvira Herz als Tochter, Carl Gentner als Bräutigam usw. Musikalisch leitete die Vorstellung Ignatz Waghalter, der Komponist der lebensfähig gebliebenen „Jugend"; szenisch Felix Lagenpusch. Die Ausstattung war auf der gewohnten Höhe.

Über Karl Weis sei bei der Gelegenheit folgendes ins Gedächtnis zurückgerufen. Er wurde 1862 in Prag geboren und erhielt dort seine Ausbildung, protegiert durch Johannes Brahms, der die maßgebenden Stellen für das vielversprechende Talent zu interessieren wußte. Als dieses aber Wege einschlug, die denen des großen Klassizisten zuwider waren, wandte er sich von ihm ab. Weis wirkte dann verschieden: als Orchestermusiker, Musiklehrer, Organist usw., bis er ganz als Tondichter

leben konnte. Als solcher schrieb er auch sinfonische Dichtungen Lisztscher Observanz. „Der polnische Jude“ hatte bereits in „Viola und Sebastian“ (nach Shakespeares „Was ihr wollt“) einen weniger glücklichen Bühnenvorläufer.

Im Opernhause Unter den Linden herrscht noch das gewohnte Stilleben. Natürlich kann man doch nicht mit einem Sprunge aus dem ehemals königlichen Marasmus hinaus. Doch hat man den ernsten Willen zu einer neuen, frischen Ära. Die Direktoren R. Strauß und G. Dröscher veröffentlichten dazu folgende Hauptpunkte, die endlich den längst und auch im ehemaligen Landtage ausgesprochenen Forderungen entsprechen, ja sie weit überbieten:

„Ausbau des deutschen Spielplans, ohne der auch von dem „Theaterdirektor“ Goethe mit Nachdruck vertretenen Forderungen des Tages zu vergessen und ohne den Meisterwerken des Auslandes den ihnen gebührenden Platz vorzuenthalten. Wiederaufnahme der wichtigsten Werke der klassischen Meister. Weitestgehende Berücksichtigung des Wagnerschen Kunstwerkes. Besondere Förderung der Kunst der Lebenden, von welcher an bereits in Vorbereitung befindlichen größeren Werken noch in dieser Spielzeit ‚Der Stier von Olivera‘ von d'Albert, ‚Schahrazade‘ von Sekles zur Aufführung gelangen. Es wird angestrebt der Bau zweier neuer Opernhäuser, durch welchen sowohl den Wünschen nach größerer Zugänglichkeit breitester Schichten des Volkes zu Opernvorstellungen gerecht, andererseits das künstlerische Ziel verwirklicht werden soll, für jede der verschiedenen Gattungen der Opern das entsprechende Haus zu schaffen. Es soll demnach in dem bisherigen Opernhause Unter den Linden die sogen. Große Oper verbleiben. Ein neues großes Volkstheater, bis zu 3000 Personen fassend, für alle Werke festspielartigen Charakters, besonders der Werke Wagners, soll als ein Haus geschaffen werden, das eine Vereinigung des Wagnerschen Festspielhauses, das nur 1350 Personen faßt, und eines eine große Zuschauermenge aufnehmendes Amphitheaters darstellt. Daran anschließend ein drittes kleines Haus für Spielopern. Weitgehende soziale Fürsorge bezüglich Erhöhung von Gehältern des Orchesters, des Chors und aller Beamten und sonstigen Angestellten des Hauses auf ein Niveau, daß allen diesen Mitgliedern des Kunstinstituts eine von den bisherigen materiellen Sorgen befreite Existenz sichert. Genaue Durcharbeitung des Personalbestandes, die eine gerechte Verteilung der künstlerischen Beschäftigung der einzelnen Mitglieder erzielt, genaue Einteilung der Urlaube, damit dieselben nicht wie bisher die künstlerischen Pläne der Leitung beeinträchtigen, Regelung der Probeneinteilung nach den berechtigten Wünschen des Personals. Unter Vermeidung eines rein äußerlichen Prunks liebevolle Förderung aller wertvollen modernen Ideen im Gebiete der ganzen Inszenierungskunst auf der Grundlage, daß möglichst jedem einzelnen Werke der szenische Rahmen gegeben werde, den sein Spiel erfordert und der mit der Zeit seines Entstehens und mit seinem inneren Charakter im Einklang steht“.

Danach müßte ja dieses Opernhaus die wahre Idealbühne werden! Na, wir wollen das Beste hoffen.

Bruno Schrader

Kreuz und Quer

Berlin. Am 13. d. M. verschied infolge Unfalls auf der Straßenbahn der Musikverleger Hermann Erler, Mitinhaber des bedeutenden Musikverlages Ries & Erler. Hermann Erler, geboren am 3. Februar 1844 in Radefeld bei Dresden, begründete in Berlin 1873 unter seinem Namen einen Musikverlag, den er im Jahre 1881 mit dem des bekannten Komponisten und trefflichen Violinvirtuosen Franz Ries unter der Firma Ries & Erler vereinigte. Erler betätigte sich auch als Komponist (Lieder, Klavierstücke) und gab eine Sammlung Schumannscher Briefe unter dem Titel „Robert Schumanns Leben und Werke aus seinen Briefen geschildert“ im eigenen Verlage heraus.

— Der demnächst einzuberufenden außerordentlichen Hauptversammlung des Deutschen Bühnenvereins sollen zwecks Neugestaltung des Bühnenwesens Anträge unterbreitet werden auf Neufassung der Satzungen und auf neuerliche Beratungen mit den Körperschaften der Bühnenangehörigen, wie zur Zeit eine Neugestaltung durchgeführt werden soll und kann, insbesondere in folgenden Punkten: Vorbereitung neuer Verträge mit der Vertretung der Bühnenangehörigen, Neueinrichtung von Schiedsgerichten und Schiedsausschüssen auf völlig paritätischer Grundlage, Regelung des künstlerischen Unterrichtswesens zu dem gesamten Theaterbetrieb, paritätische Stellenvermittlung, Regelung des Konzessionswesens. Ein durch das Präsidium des Deutschen Bühnenvereins eingesetzter Betriebsausschuß hat mit den Vorarbeiten begonnen.

Danzig. Für das Danziger Theater wurde als erster Kapellmeister und musikalischer Leiter der Oper der bisherige Kapellmeister am Breslauer Stadttheater Emil Driesen gewählt.

Dresden. Hugo Kauns Chorwerk „Mutter Erde“ gelangte am 12. und 13. Dezember durch die Volkssingakademie in Dresden unter Leitung von Kapellmeister Striegler bei ausgezeichneter Besetzung zu einer für den anwesenden Komponisten und die Mitwirkenden höchst erfolgreichen Aufführung.

Koburg. Das Natterer-Trio, bestehend aus Marie Natterer von Bassewitz, Konzertmeister Joseph Natterer und Alfred Patzak, veranstaltete unter Hinzuziehung der Herren Bochröder (II. Violine) und Lippisch (Bratsche) in Erfurt, Gotha, Eisenach, Mühlhausen, Koburg und Bamberg je einen Brahms-Zyklus. Zur Aufführung gelangten an vier Abenden sämtliche Kammermusikwerke für Klavier und Streichinstrumente. Das Unternehmen erfreute sich überall beifälliger Aufnahme.

Kopenhagen. Der dänischen Volksvertretung ist ein Gesetzvorschlag über die Neugestaltung des Königl. Theaters vorgelegt worden, nach dem an Stelle der einen bisher bestehenden Bühne deren drei geschaffen werden sollen. Oper und Ballett sollen ein neues Heim erhalten in einem großen Opernhaus, das an Stelle des alten, bereits in den Besitz des Staates übergegangenen Kasinotheaters errichtet werden soll. Für dies Opernhaus sind 1600 Plätze in Aussicht genommen; der Kostenanschlag beläuft sich einschl. des Grunderwerbs auf 4,7 Mill. Kr. Alle modernsten szenischen und theatertechnischen Einrichtungen sind in dem von Baumeister Bunch entworfenen Plan vorgesehen. Das gegenwärtige Königl. Theater soll in ein Schauspielhaus umgestaltet werden, in dem in erster Linie die großen klassischen Werke zu Worte kommen sollen. Das Theater soll 1450 Besucher fassen, der Umbau 1,8 Mill. Kr. kosten. Schließlich wird vorgeschlagen, in Verbindung mit diesem Haus noch ein intimes Kammerspielhaus zu errichten, das 500 Personen fassen soll und für die Aufführung moderner Stücke gedacht ist. Hierfür werden 600000 Kr. verlangt, so daß der ganze Theaterplan eine Ausgabe von 7,1 Mill. Kr. erfordern würde.

Leipzig. Die am 22. August 1918 verstorbene Frau Johanna verw. Geheime Justizrat Sachs hat dem Rate der Stadt Leipzig zur Begründung einer Emil-und-Johanna-Sachs-Stiftung 500000 Mk. vermacht. Die Erträgnisse dieses Kapitals sollen zum Teil dazu verwendet werden, in Sachsen wohnhaften bedürftigen alten Musiklehrern und Musiklehrerinnen, Musikern und Musikerinnen lebenslängliche Renten zu gewähren.

München. Die Münchner Künstler Otto Merkl (Klavier), Hermann Friedrich Gothe (Geige) und Karl Zimmerer (Cello) haben sich zu einem Kammermusiktrio vereinigt und nennen sich „Münchner Trio“.

Sondershausen. Hier starb Hofkapellmeister Ferdinand Böhmer, der stellvertretende Leiter der Hofkapelle.

Tübingen. Hier starb der Komponist Heinrich Bienstock im Alter von 24 Jahren. Er schrieb als Siebzehnjähriger seine erste Oper „Sulima“, die in Karlsruhe aufgeführt wurde. Während er sich im Felde befand, brachte das Stuttgarter Hoftheater 1916 seine Oper „Sandro, der Narr“ mit Erfolg zur Uraufführung.

Verantwortl. Schriftleiter: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes, Leipzig. — Verlag von Gebrüder Reinecke, Hof-Musikverlag in Leipzig, Königstraße 2. — Druck von Robert Noske, Borna-Leipzig.

Buchdruckerei Robert Noske, Borna-Leipzig